ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 88 6

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



«Глазами детей. Фотографии школьников СССР»

Так называется выставка, которая с февраля этого года начала свое путешествие по городам США. В январском номере «Советского фото» рассказывалось о том, как формировалась первая в истории двух стран передвижная экспозиция. Снимки были отобраны прошлым летом в Москве на Всесоюзной детской фотовыставке «Открывая мир» Дианой Глазго, национальным координатором миротворческой организации США «Хранители земли». Спустя некоторое время редакция «СФ» вручила вновь приехавшей в нашу страну Д. Глазго коллекцию, в которую вошли 135 работ 104 юных авторов — воспитанников детских фотостудий из разных уголков Советского Союза. Вместе с фотографиями было передано обращение фотоюниоров СССР к их американским сверстникам — зрителям будущей экспозиции с предложением устроить у нас в стране ответную выставку работ юных фотолюбителей США.

Еще несколько месяцев энтузиасты из общественной организации «Хранители земли» во главе с неутомимой Дианой Глазго занимались деятельностью, которая потребовала немало энергии и материальных затрат — оформляли снимки, договаривались с музеями и школами различных городов США об их экспонировании, подготавливали рекламу — афиши, буклеты, открытки. Экспозицию поделили на две части: художественные работы отобрали для показа в национальных галереях, музеях; репортажные, документальные кадры, портреты друзей «на память» — в школах.

Первый город в США, принявший детскую фотовыставку из СССР,— Уилмингтон штата Делавэр. Здесь фотографии советских фотоюниоров увидели не только посетители музея и учащиеся школы, но и многие горожане — часть снимков была выставлена в витринах магазинов.

О том, как прошла премьера советской детской фотовыставки в США, читайте на страницах 2—3.

Организаторы выставки обещали прислать в редакцию информацию о ее дальнейшем путешествии по США, о чем читатели «СФ» узнают из ближайших номеров журнала.



АФИША ВЫСТАВКИ ФОТОРАБОТ СОВЕТСКИХ ДЕТЕЙ, С БОЛЬШИМ УСПЕХОМ ДЕМОНСТРИРУЮЩЕЙСЯ В США



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР ИЮНЬ 1988

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 16

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

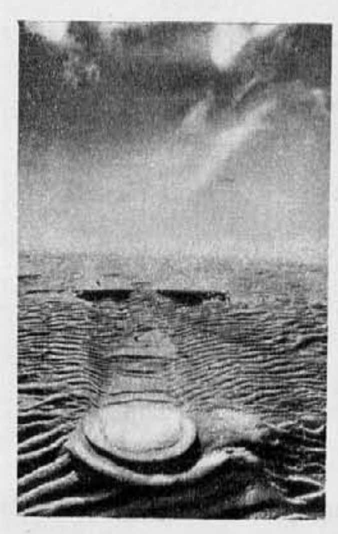
А 10906
сдано в набор 18.03.88 г.
подп. в печать 27.04.88 г.
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 1469
тираж 230 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129301, Москва,
проспект Мира, 105

НА ОБЛОЖКЕ:



ИЛЬЯ МОГИЛЯНСКИЙ
(МИНСК)
ПОРТРЕТ



КАЗИМЕРАС МИЗГИРИС
(НЕРИНГА)
ИЗ СЕРИИ «ЛИЦА ДЮН»

В НОМЕРЕ:

Высший класс!

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Дорогие друзья! Прежде всего сообщаю вам хорошие новости: по счастливой случайности я смогла присутствовать на открытии выставки в штате Делавэр две недели назад. Если бы вы могли быть там или хотя бы видеть все моими глазами! Это было великолепно. Открытие состоялось в фешенебельной галерее «Хадкаслз» в центре Уилмингтона. Когда я увидела все фотографии развешанными по стенам, то была просто потрясена силой воздействия отобранных работ и тем, как они были превосходно оформлены. Высший класс!

Я приехала в галерею, когда начинался официальный вернисаж. Галерея была запружена народом. Потрясающее зрелище — наблюдать за людьми, которые первый раз увидели эти фотографии! Среди присутствующих было много искусствоведов, людей интересующихся искусством, которые старались разыскать в толпе работников галереи, чтобы выразить им свое восхищение по поводу высокого уровня выставки. Я разговаривала с очень многими и слышала, что говорилось вокруг.

И надо сказать — ни одного отрицательного отзыва. Правда, некоторые американцы задавали глупые вопросы или высказывали «умные» мысли, вроде: «А в и не знал, что они тоже держат домашних животных!» Но именно поэтому мы и занимаемся делом, которое должно помочь уничтожить предрассудки, не так ли?

В честь открытия было устроено угощение, расставлены вазы с цветами, так что обстановка была самой праздничной. Царила атмосфера теплоты и доброжелательности. Многие зрители подолгу стояли перед фотографиями, а некоторые работы были особенно популярны.

После визита г-на Горбачева в Соединенные Штаты у многих американцев проснулся новый интерес к СССР, стали разрушаться неправильные представления о вашей стране. Именно с этим новым чувством любопытства, открытости и непредвзятости воспринимались фотографии и то, что люди на них видели, их явно радовало. Гуманные, человеческие чувства, которые приходят на смену вражде, всегда приносят глубокое удовлетворение и облегчение. В этом смысле фотографии советских детей были очень действенны и эффективны...

Через неделю после моего отъезда из Делавэра туда прибыли два атташе по культуре из советского посольства в Вашингтоне специально, чтобы посетить выставку. Об их визите говорилось в газетах и по телевидению. Они посетили мэра и городской Совет, поблагодарили их за организацию выставки и заверили, что такого рода культурным обменам нужно оказывать всяческое содействие.

На следующей неделе выставка будет экспонироваться в моем городе Бейнбридж-Айленд, затем она отправится в Вэшон-Айленд (штат Вашингтон), Джэксонвилл (Флорида), Юджин (Орегон), Фрайдей Харбор, Оркас-Айленд (Вашингтон), Миссула и Калиспелл (Монтана), Дейтон (Огайо), Санта-Роза, Сан-Франциско (Калифорния), Уэст-Палм-Бич (Флорида), Эшвилл (Северная Каролина), Санта-Фе (Нью-Мексико), Уильямстаун (Массачусетс), Солт-Лейк-Сити (Юта), Ричмонд (Индиана) и в другие города.

Мы работали над выставкой с большим увлечением. Знаю, что и вы здорово потрудились — не так просто собрать столько снимков за такой короткий срок, но я надеюсь, что удачное начало нашей акции дает все основания считать — игра стоила свеч...

Мне бы очень хотелось всех вас увидеть и разделить с вами радость первого успеха. С нетерпением жду встречи в Москве. Передайте мой горячий привет и поздравления тем, кто имел отношение к нашей общей работе от всех американских участников проекта — а нас очень много!

Искренне ваша

Диана Глазго

ДИАНА ГЛАЗГО (СЛЕВА) И СОТРУДНИКИ РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКОЕ ФОТО». ИДЕТ ОКОНЧАТЕЛЬНЫЙ ОТБОР СНИМКОВ ДЛЯ ДЕТСКОЙ ВЫСТАВКИ В США





СОВЕТСКИЕ И АМЕРИКАНСКИЕ ФОТОЮНИОРЫ ВО ВРЕМЯ ВСТРЕЧИ НА ВДНХ

«Кто говорит, что мы непохожи!»

ИЗ КНИГИ ОТЗЫВОВ

Браво!

Очень хорошо! Мир, дружба (на русском языке).

Когда мы смотрим на изображения других, то в сущности мы смотрим на самих себя.

Тонкие портреты, чудесные деревенские пейзажи.

Эти фотографии мне очень нравятся (на русском языке).

Спасибо, что у вас такие милые лица.

Это еще один шаг к миру.

Удивительно талантливые юные фотографы.

Спасибо, что дали возможность взглянуть на советскую жизнь.

Настоящие шедевры!

У вас такой свежий взгляд на вещи!

Кто говорит, что мы непохожи?

Чудесное отражение жизни таких же людей, как мы.

Это особая выставка — очень много узнал о вашей молодежи и вашем образе жизни.

Отличная работа. Продолжайте в том же духе!

Мира всему вашему народу!

Ваши дети показали нам, что в конце концов мы не так сильно отличаемся друг от друга. Спасибо!

Through the Eyes of a Child

Глазами Детей

Photographs by Schoolchildren of the USSR

ИЗ РАБОТ, ЭКСПОНИРУЮЩИХСЯ НА ВЫСТАВКЕ «ГЛАЗАМИ ДЕТЕЙ» В США:

НАТАЛЬЯ КУЛЕБА, 13 ЛЕТ
(ПОС. ГУБИНИХА ДНЕПРОПЕТРОВСКОЙ ОБЛ.)
ПЕРВОКЛАССНЫЙ ДЖЕНТЛЬМЕН

ДМИТРИЙ ЯРОЩУК, 16 ЛЕТ
(КЕМЕРОВО)
ВЕСЕЛАЯ КУПАЛЬЩИЦА

ВЛАДИМИР ГУГНЯЕВ, 12 ЛЕТ
(КРАСНОГОРСК)
ДЕНЬ ПОБЕДЫ

ВИГАНТАС БЛАНДИС, 17 ЛЕТ
(КАУНАС)
НУ И ГУСИ У БАБУСИ!

ВЛАДИМИР ТОРИКОВ, 13 ЛЕТ
(ЧЕЛЯБИНСК)
ПАЦАНЫ











Николай Ткаченко **Не легче, но интересней**



Чтобы понять, что такое металлургическое производство, нужно его увидеть во всей богатырской красе и величии. Нужно ощутить значительность человека, покорившего огонь и металл, человека, преодолевающего масштаб, казалось бы, для него непреоборимый — огромные цеха, печи, агрегаты, на фоне которых он должен был бы потеряться. А вот получается наоборот — он здесь смотрится главным действующим лицом, вырастает до величины почти сказочной. Помните, как в фильме «Весна на Заречной улице» молодая учительница никак не могла понять «заковыристости» характера одного из своих учеников, а характер раскрылся ей лишь тогда, когда побывала на заводе и увидела воочию его у печи, где он варил сталь...

Но увидеть самому и показать на фотографии — это далеко не одно и то же, хотя задачу эту я, например, должен решать постоянно — показывать так, как я это сам увидел, чтобы и другие чувствовали то, что чувствую я,— не поведешь же каждого читателя и зрителя в цеха...

Я работаю на Новолипецком металлургическом комбинате давно и понял любопытную вещь — с годами снимать металлургов не становится легче, только разве интересней. Все время приходится искать новые приемы, что-то придумывать, изобретать, а иногда и использовать изобретенное до меня применительно к какому-то конкретному случаю.

В моем архиве — огромное количество снимков и самих металлургов, и различных моментов производственного процесса, в большинстве своем они носят информационный характер и в этом смысле задачу свою решают. Мне все время хотелось добиться предельной выразительности, убедительности, одно время увлекся сложной печатью, но понял, что надо идти от сюжета, от ситуации — они сами подскажут форму «выставочного» снимка. Мне помогло «крупное зерно» — оно позволило преодолеть провалы в тенях и забитость светом. Когда контраст «ушел», перестал пестрить фон, исчезли отвлекающие детали, появилось представление об объеме цеха, о «состоянии» его и человека в нем. Как ни странно, применение непривычной техники (хотя прием в принципе прост) сделало снимки, пожалуй, более достоверными, близкими к тому, что было в натуре.

А технология здесь совсем нехитрая — снял на пленку 6×6 см мелкую наждачную бумагу, потом напечатал на пленке ФТ-41 размером 24×30 см. При печати полученный растр накладывал на фотобумагу. Как мне кажется, задуманное удалось, эффект, на который я рассчитывал, достигнут.

ФОТО НИКОЛАЯ ТКАЧЕНКО

Александр Пирожков «Белое и черное не называйте...»

Кандидат филологических наук

Обескураживает инертность фотографии. На фоне сегодняшней обостренной, темпераментной литературной, телевизионной, театральной публицистики особенно заметна ее приверженность методе прошлых лет. Все средства журналистики вступили в конкретную борьбу за освоение новых социальных реальностей, идет поиск неизвестных и попросту забытых публицистических территорий, и лишь фотография в большинстве случаев добросовестно действует по старинке.

Иногда кажется, что в руки попалась позапозавчерашняя газета из макулатурных тюков, что копятся себе под кухонным столом.

Один из первых теоретиков советской фотографии Л. Межеричер писал: «То, что фоторепортаж стал во главе фотоискусства, факт явно недооцененный... И недостаточно понятый еще и сейчас. Значение этого факта выходит далеко за советские пределы. Он определяет собой то, что в СССР фотография порвала путы своей вековой подражательной ограниченности, что в ее полутемные и несколько затхлые палаты ворвалась жизнь со своими яркими красками». Ах, как бы хотелось, чтобы эти слова относились к сегодняшнему положению дел в фотографии! Но нет. Написано это было в журнале «Советское фото» в 1935 году. И вряд ли тогда можно было предполагать, что наша фотография, порвав одни путы, вскоре надолго попадет в другие...

Александр Бродский, бывший фотокорреспондент ТАСС, рассказывал мне, каким тяжким крестом была съемка на партконференциях в Таврическом дворце выступающего А. А. Жданова. В памяти многих из нас этот руководитель остался человеком с мягкой, даже какой-то женственной улыбкой. Именно таким он смотрел на нас с фотографий, публиковавшихся в газетах в ту пору. Даже в тех печальной памяти номерах, где печатались его прокурорски-погромные речи о советской художественной интеллигенции. И мало кто знал, как далек был этот фотографический «имидж» от действительности! Съемки А. А. Жданова, хмурого и чрезвычайно неулыбчивого человека, были самым суровейшим проверочным заданием для репортера. Попытки оправдаться тем, что, скажем, секретарь ЦК так и не улыбнулся за все время своего двухчасового доклада, не принимались во внимание или еще хуже — считались злонамеренностью. Зато даже его полуулыбка, пойманная-таки репортером на целлулоидную пленку, оценивалась как высшая профессиональная доблесть и партийная зоркость.

Не будем ссылаться на обстоятельства, но газетные фотографы в немалой степени способствовали созданию общественных мифов. Мифов о головокружительных успехах коллективизации, мифов о лысенковских чудо-растениях, о преобразованной земле и рукотворных морях, о невиданных урожаях... Чуть подновившись, эти мифы функционировали и делали свое нешуточное дело уже и в недавние годы — на БАМе и Атоммаше, на хлопковых полях Узбекистана, на Байкале, в Нечерноземье...

Впрочем, было бы недиалектичным отрицать вообще плодотворность образов-легенд, образов-символов. И мы никогда не будем стыдиться фоторассказа о строителе Магнитки Петре Калмыкове, чья биография талантливо воплотилась в картинах-притчах. Для нас и сегодня удивительна эпическая емкость серии «Страна учится» Г. Зельмы. А портреты Стаханова, Чкалова, Ангелиной или даже безымянной альпертовской девушки-джигитки!

В этих снимках была несомненная катализирующая сила, помогавшая формированию социалистического умонастроения, осознанию общечеловеческих ценностей, закреплению оптимальных моделей социального поведения. И разве не они, эти пафосные образы, служили для нас тем зрительным идеалом, который противопоставляли мы разрушительности фашизма.

И все же, и все же...

Очевидно, дело не только в том, что в какой-то момент мы просто-напросто слишком раскрутили ручку механизма, тиражирующего глянцевые «картинки с выставки», и начался процесс саморазрушения. Перепроизводство — оно всегда ведет к омертвлению ценностей. Теперь этот закон мы научились прикладывать не только к экономике. И все же главная причина духовного выхолащивания фотографии — в канонизации образов, в директивном желании эталонизировать человеческий тип, социальный характер, создать героя, не подверженного комплексам и разъедающему самоанализу, с прямолинейностью поступков и мыслей, с той степенью единообразия, которым сегодня мы обозначаем человека-винтика, человека-колесико, человека-пружинку...

Процесс духовной регламентации затронул в ту пору почти все сферы творческой деятельности — литературу, драматургию, живопись, кинематограф. Но наибольший ущерб, по охвату сопоставимый с эпидемией, он нанес, пожалуй, фоторепортажу. И по причине его молодости (нет собственной школы, слабы традиции, а следовательно, не выработана та черта здравого консерватизма, которая и могла бы в подобном случае взять на себя охранную роль), и по причине, как ни парадоксально звучит, демократичности этого жанра. Ведь многократное тиражирование художественного материала девальвирует образ, утомляет зрителя, не будит чувства. В искусстве всегда ценны только неповторимость, уникальность, «езда в незнаемое». Бюрократические методы руководства духовной жизнью превращали художественно-публицистический образ в расхожий образец, в творческий догмат, а тот в свою очередь — в стереотип общественного сознания. И развитие фоторепортажа было стреножено все более ужесточавшимися социальными, нравственными, эстетическими критериями. «Да» и «нет» не говорите, белое и черное не называйте... Кажется, такие условия были в веселой детской игре. Перенесенные же в жизнь взрослых, эти условия обретали драматическое развитие.

Когда Даниил Гранин собирал в архивах материал для будущей «Блокадной книги», его поразило, что́ запечатлели объективы фоторепортеров той суровой поры. Писатель искал портреты бедствия, равного которому, может быть, не было за всю историю человечества, искал свидетельства высокой трагедии, эпического борения, восхождения на Голгофу сотен тысяч ленинградцев. А с каталожных конвертов на него смотрели, за некоторым исключением, лица людей, полные плакатного оптимизма и величественности, того режиссированного задора и натужного энтузиазма, что был освящен и канонизирован нашей еще довоенной пропагандой. И вспоминаются грустные слова Константина Симонова, что Великую Отечественную мы так по-настоящему и не сняли...

До недавнего времени в нашем теоретическом обиходе широко циркулировали словесные пары: «правда жизни», «правда образа», «правда искусства», «правда факта», «правда момента» и пр. В связи с этим уместно привести многократно ныне цитируемые слова Василия Шукшина: «Нет правды жизни и нет правды искусства. Есть просто правда...»

Стремление к «просто правде» остается важнейшим нравственным ориентиром личности, свидетельством здоровья общества. А подмена понятий, замалчивание, полуправда создают иллюзию благополучия. Попробуйте составить представление о нашей школе, скажем, по фотографиям в пионерской периодике — рафинированное благонравие, повальное послушание, ряды отличников и шеренги значкистов ГТО, отряды красных следопытов и толпы самодеятельных юных талантов. Эстафету пионерских газет принимают комсомольские — и идет параллельно с реальной жизнью стерильно-радужная фотожизнь, где духовность подменяется прописями, социальная острота — банальной выстроенностью или того хуже — двойственностью идеалов. Не отсюда ли это расхожее представление о фоторепортерах, закрепленное вдобавок кинематографом — нечто восторженно-глуповатое, суматошно-рассеянное, цинично-деловитое. Мол, только при такой умственной и душевной организации и можно видеть жизнь столь профильтрованной и одномерной. Не потому ли любительская фотография оказывалась порой на голову выше профессиональной, а у профес-

---

Продолжаем публикацию материалов, посвященных состоянию современной фотожурналистики и проблемам ее перестройки, начатую статьей В. Тарасевича («СФ», 1988, № 4).

сионалов стало в порядке вещей разделять съемку — «для себя» и для печати. Фотолюбители реже были скованы «правилами игры», на них меньше давила казуистика «логики ситуации», «логики момента», «логики борьбы». Словом, всего того, что в простодушии или запальчивости, а может, по причине смещения нравственных акцентов мы считали равноценным «просто правде».

Посев определяет жатву. На памяти буря, которую вызвала у читателей «Огонька» обложка со снимком четверки наших ведущих поэтов — импортные дубленки, внешторговские меховые шапки. Но самое любопытное — читательский гнев был обращен в основном к работникам журнала: зачем, дескать, напечатали ТАКУЮ фотографию да еще — с умыслом или без — в монтажной сцепке с изображением четверых (опять же!) чумазых, уставших после трудовой смены шахтеров.

А какую фотографию, спрашивается, надо печатать? Может, наши читатели до сего дня полагали, что все поэты у нас перебиваются с хлеба на квас? Или — что трудовые подвиги под землей совершаются в парадных шевиотовых костюмах с наградными колодками на лацканах? Конечно, нет. Все читатели понимают. Все. Просто за долгие годы у подписчиков «Огонька» выработались те самые правила игры — «да» и «нет» не говорите, черное и белое не называйте... Зрительские трафареты, отражающие не саму жизнь, а наши дидактические мифы о социальной гармонии. И не эта ли душевная безмятежность, идущая от нравственных схем и школьных истин, приводит по сей день к отторжению малейшей конфликтности, к сбережению совести от внутренней неустроенности и сомнения? «Ложь — мать всех пороков». Применительно к фотографии эта мысль Салтыкова-Щедрина звучит сегодня как формула творческих издержек. Но есть еще издержки иного рода. Ведь терпимость к фальши более всего губительна для самого фотографа. Происходит как бы саморазрушение личности. Единожды солгав... Речь идет не столько о заведомой бессовестной лжи, сколько о благодушной привычке иметь двойную шкалу оценок. Помните — для себя, для печати... Но однажды и этот механизм разграничений дает сбой, и тогда начинается то, что исподволь, но с коварной неминуемостью приводит к нравственной анестезии.

Как-то в ленинградском Доме журналиста на встрече с рабкорами пришлось слышать бахвальство «профессионала», делавшего по заданию газеты репортаж на тему о милосердии. Старый человек, безногий инвалид был поднят с постели, на костылях подтащен к двери, которую, якобы, открыл он на звонок школьников...

— А школьники в тот день действительно пришли к нему? — осторожно спрашивают, глядя на фотографии, рабкоры.

— Да какое это имеет значение? В тот день, не в тот... Или вы хотите, чтобы я неделю сидел на лестнице и караулил их?

Действительно, не сидеть же на лестнице. Проще заставить ветерана, превозмогая боль, проковылять по коридору, а потом висеть на костылях в удобном для съемки ракурсе. А организованных пионеров расположить в дверях на первом плане, полукругом, со спины — почти классическая замкнутая композиция. На лице ветерана — тихая скорбная радость. Такая честная мужская радость. Почти библейский сюжет — о добре, о милосердии...

Так почему же все-таки фотография, если внимательно вглядеться в газеты, с таким трудом преодолевает инерцию лет? Здесь еще предстоит разобраться в следующем парадоксе: с одной стороны,— чрезвычайная подвижность формы, регулярное обновление каждые 10—15 лет творческих приемов и средств, с другой — внутренняя консервативность, устойчивость смысловых стереотипов. Эстетическая компенсация, динамичность формы создают иллюзию общего движения, иллюзию настолько сильную, что до сих пор большинство газет и журналов находятся в ее плену. Не по той ли причине распространились в периодике снимки, сделанные с помощью так называемых «художественных методов печати»: изогелии, соляризации, фотографики, растровой печати и т. д. Конечно, необходимо пополнять арсенал изобразительных средств фотожурналистики, но важно всегда помнить об опасных последствиях подмены документа его подобием. Смешно искать знаки социальной проблемы в соляризованном портрете, а в фотографике — приметы духовных процессов. Когда-то Герберт Уэллс справедливо заметил, что только культурный человек думает просто и ясно. Усложненность формы, навязчивость внешних решений — чаще всего камуфляж для журналистов, не умеющих наблюдать и осмысливать действительность в ее живых проявлениях.

Вот и в фотокритике мы предпочитаем говорить о планах, потере равновесия и ритмической гармонии, о свете и цвете, и в спорах об эстетических сторонах предмета проскакиваем мимо главного — интересно или не интересно нам было рассматривать снимок, стал ли он прибавлением в нашем жизненном опыте — только не тех моральных истин, что разложены услужливо по полочкам, а иного, подспудного, чего не ухватить сразу, что оставляет сначала лишь тонкую царапину в наших чувствах...

Конечно, к честной фотографии отношение всегда сложное — к ней трудно притерпеться, трудно с непривычки воспринимать ее, она может показаться кому-то оскорбительной, третирующей наши идеи и идеалы. Трудно еще и потому, что честная фотография будет демонстрировать, переводить на язык документального свидетельства то, о чем раньше или вообще не знали, или только догадывались. А нередко и не желали знать. Да, не желали. Ведь знать правду — это значит и взять на себя моральную ответственность за проблему, за трудности. И сознание многих из нас пока не готово к такому повороту дел.

И тут самое время сказать, что интересная правдивая фотография — это не просто демонстрация фактов жизни, нагромождение тревожных жизненных ситуаций. Это прежде всего попытка эти ситуации разрешать, находить выходы из лабиринтов, это анализ ошибок, средство понять, какие законы общественного развития были в свое время проигнорированы. Речь идет не о том, чтобы выправить соотношение и расширить представительство проблемно-аналитических жанров. Да и разве можно дозировать то, что складывается в душе от желания выговориться, разгрести сомнения, что рвется наружу от внутренней потребности, а не по директивному постановлению. И разве не этим самым постановлениям ушедших лет обязаны мы тем, что самобытное публицистическое средство — фотография — вдруг превратилось в «оформительское излишество» с поражением в правах на газетной полосе?

Рост же иллюстрированных изданий и вообще визуализация прессы идет как бы вразрез с давними командными решениями о практике «чрезмерного украшательства». Но фотография в ту пору действительно была украшательством, и те постановления в какой-то мере фиксировали это печальное положение. Сегодня в редакциях уже почти нет «фотоненавистничества», о котором «Правда» писала еще в 1933 году. Но нет еще и понимания возможностей фотографии в прессе. И здесь с особой остротой встает проблема текста к фотоизображению. Конечно, это прекрасно, когда человек в равной мере владеет и пером, и камерой. Этот дар столь редкостен, что не следует обольщаться, будто университеты и собственная выучка дадут нам здесь существенное прибавление.

Сейчас в этой области на журналистском небосклоне по-настоящему различимо только одно имя — Юрия Роста. Но и тут уместно вспомнить мысль З. Кракауэра, что снимок способен «нести в себе нечто, неизвестное самому автору».

И в нашем случае речь идет не об универсальности творца, а о специфическом таланте толкования фотофакта, умении вести разговор о духовной ситуации, породившей этот факт. Когда интересует не эмпирика, не эстетика снимка, а наше социально-нравственное бытие, зашифрованное в фотографии.

Да, нужны люди, для которых фотография не просто начальный толчок к сотворчеству, но и материал, генерирующий собственные образы и идеи. И открыть, расконсервировать «нечто, неизвестное самому автору», дать ему соответствующее объяснение, ввести его в духовный оборот — задача фотокомментатора, фотопублициста, фотокритика. Взаимодействие изображения и слова здесь ведет не просто к смысловому и эмоциональному сложению, а к новой художественно-публицистической структуре, новому жанровому образованию.

Если коротко — то миссия современного Белинского в фотографии, вероятно, и будет заключаться в том, чтобы открывать нам гражданский, общественный, социальный пафос документа, включать его в круговорот идей и образов нашего времени, а в конечном счете закольцовывать с самой широкой философской концепцией. Легковесность, простодушие или полнейшая некомпетентность в обращении с фотографией — не кажутся ли они лишь оболочкой, призванной прикрыть более глубокие потери — размытость представлений о «просто правде», неумение работать в режиме правды, привычку к двойственности социальных и нравственных норм. Может, это и слишком сильно сказано, но призадуматься здесь есть над чем.

Время и бремя ответственности



Тема, с которой сегодня на страницах «СФ» выступает фотокорреспондент журнала «Советский Союз» Александр Земляниченко,— из числа тех, которые были редки на страницах наших изданий. Автор дает нам возможность не только посмотреть в лицо острым проблемам, но и указывает пути их решения.

Репортаж подробно касается двух проблем. Первая — детский дом в Сыктывкаре, как и многие другие, стыдливо порой именуемый «интернатным учреждением». Вторая — личность педагога, который никак не хочет работать по методикам, выдуманным в тиши академических институтов. Именно такая личность, такой педагог. Именно таких на февральском Пленуме ЦК КПСС М. С. Горбачев назвал ключевыми фигурами перестройки в системе образования. Интервью с А. Земляниченко ведет его коллега — специальный корреспондент журнала «Советский Союз» Георгий Петров.

Г. П.: — Пресса последних месяцев убеждает, что фоторепортеры на газетных и журнальных полосах потеснились, отдав больше места своим пишущим коллегам. Продолжающийся процесс перестройки и демократизации открыл многие запретные ранее для журналистов темы. Фактически прозвучал призыв к действию — покажите свое умение, мастерство, реализуйте силы, которые не всегда находили достойное приложение в годы застоя! Литераторы, Александр, как мне представляется, быстрее откликнулись на открывшиеся возможности. Газеты и журналы стало интересней именно читать. В чем тут дело?

А. З.: — Только договоримся сразу: мне трудно судить обо всех наших иллюстрированных изданиях и о творчестве всех моих коллег.

Еще несколько месяцев назад мне казалось, что все мы готовы броситься на решение тем, которые нам раньше не поручали (а то и не разрешали) снимать. Мы соскучились по возможности реализовать свою позицию, дать свою оценку нараставших в обществе проблем. Да и пример литературной журналистики не давал покоя. И тем не менее фоторепортеры словно чего-то выжидали.

Г. П.: — В этой позиции, если я правильно понял, был элемент исключительности фоторепортеров, по крайней мере, нашего издания, отстраненность их от того, что на протяжении долгого времени происходило в нашей стране.

Когда время начало менять-

ФОТО АЛЕКСАНДРА ЗЕМЛЯНИЧЕНКО



ся, ваша позиция оставалась все той же: это стране надо перестраиваться, экономике, другим сферам, людям, а мы, дескать, работать по-новому давно готовы.

А. З.: — Верно. А при ближайшем рассмотрении эта позиция оказалась позой, несостоятельной по всем параметрам. Перестраиваться надо и всем нам — и в своем образе мышления, порой косном и отсталом, и в своем подходе к решению тем, приемах съемки, доведенных порой до автоматизма... Об этом можно долго говорить. Я это отчетливо понял, когда решился снимать интернат Александра Католикова. Я уже ощущал внутреннюю потребность с чего-то начать, выявить свою позицию, свое отношение к тому, о чем во весь голос стало говорить общество. И что же? В первые часы съемки я почувствовал, что к глубокой, серьезной разработке такой темы был не готов. Снимая те или другие темы, мы нарабатываем опыт, свой багаж представлений о том, как то или иное надо снять. Первое обращение к теме обычно было прокладыванием колеи, по которой впоследствии мог не раз пройти. Теперь я понимал, от такой «колеи» надо отказываться. Не мог же я, в конце концов, опираться в этой съемке на давний опыт, наработанный еще в комсомольских изданиях, когда в передовых и благополучных школах делал портреты отличников учебы или передовых общественников. Ведь такой школы и таких людей я никогда раньше не снимал. Самым первым было желание показать все жестко, без прикрас. Поверьте, в любом интернате негативных сюжетов можно найти сколько угодно. Даже не надо искать, все перед глазами. Потом пришла мысль: а кого я этим удивлю? Будет ли в этом новый подход? И я решил: в кадрах фоторепортажа я должен искать ответы на вопросы: как такое могло случиться, что большинство из детей оказываются в таком доме при живых родителях? Почему мать, давшая ребенку жизнь, отказывается от него? Что произошло в нашем самом гуманном обществе, если у нас есть такое? Мне было совестно перед ребятишками за их неудавшиеся детские судьбы. Я увидел, что они живут в другом измерении человеческих чувств, среди которых бед и горестей больше, чем у нас.

Г. П.: — Чувство милосердия, сострадания, как видим, не вытравлено из нас, журналистов, оно не умерло...

А. З.: — Случись такое, надо было бы на нас крест ста-

ФОТО **АЛЕКСАНДРА ЗЕМЛЯНИЧЕНКО**







ФОТО АЛЕКСАНДРА ЗЕМЛЯНИЧЕНКО

вить. Так вот, эту тему я не мог решать только на благостных кадрах (как еще недавно было заведено при решении любой темы) или только на негативных (как хотелось в первые минуты). Репортаж требовал иного подхода.

Перед командировкой я получил рекомендацию: «постарайся там какие-нибудь компьютеры подснять...» Но А. Католиков прямо сказал: «Не потяну я пока компьютеры в своем доме, дайте мне решить проблемы попроще и, пожалуй, поважнее». Он говорил о необходимости создания в детском доме атмосферы доброты, мягкости, добросердечия, чтобы маленький человек с тяжелой судьбой мог расти в условиях, близких семейным, был готов к дальнейшей самостоятельной жизни. Я его прекрасно понимал: компьютер здесь будет «натяжкой».

Г. П.: — Расскажи об условиях съемки.

А. З.: — Еще до командировки отказался от дополнительного освещения и решения каких-либо кадров в цвете. Осторожно пользовался коротко- и длиннофокусной оптикой, тем самым открыл для себя новые возможности «нормального» объектива.

Г. П.: — Можно назвать эту съемку этапной в твоей журналистской работе?

А. З.: — Примерно в это же время я прочел интервью с С. Сальгадо, репортером фотоагентства «Магнум». В его размышлениях я нашел много созвучного моему состоянию. Разделяю его точку зрения, что «интересно фотографировать эпоху, в которой живу», его приверженность социальным темам, его отрицательное отношение к «заданности», к предвзятой позиции фоторепортера при съемке того, чего никогда раньше не видел.

Есть у него и блестящие, на мой взгляд, слова: «Моя цель — не осудить то, что происходило и что происходит, а показать людям, что надо действовать». Вот такой активной социальной позиции нам не хватало. Работа в Сыктывкаре поставила передо мной во весь рост проблему ответственности не только за результат той или иной съемки — ответственности человека, гражданина.

Г. П.: — А как с ответственностью перед теми ребятами, которые на этих снимках?

А. З.: — Решил, что после выставки, которая вскоре пройдет, коллекцию фотографий отправлю в Сыктывкар...

«Человек и море»

Министерство рыбного хозяйства СССР, ЦК ВЛКСМ и ЦК профсоюза работников рыбного хозяйства проводят фотоконкурс «Человек и море», посвященный 70-летию рыбного хозяйства СССР.

Представленные на конкурс работы после отбора жюри войдут в экспозицию фотовыставки, приуроченной к празднованию Дня рыбака в июле 1989 года. Фотовыставка станет в дальнейшем частью экспозиции павильона «Рыбное хозяйство» на ВДНХ СССР.

Выставка ставит своей целью языком художественной фотографии рассказать о сегодняшнем дне отрасли, трудовых буднях советских рыбаков, их делах и свершениях, о проблемах экологии океана, красотах морских пейзажей и романтике рыбацкого труда.

К участию в конкурсе приглашаются профессиональные фотографы и фотолюбители всех регионов страны.

Конкурс проводится по двум разделам.

Первый раздел — «Сегодняшний день рыбного хозяйства» — включает следующие темы: будни перестройки; портрет современника; экология моря; морской пейзаж.

Второй раздел — свободная тема.

Каждый автор может прислать не более шести черно-белых и цветных работ или серий. Серия (не более восьми снимков) считается за одну работу.

Размер выставочных отпечатков — 30×40 см. Необходимо приложить по два контрольных отпечатка 18×24 см.

На обороте каждого отпечатка указываются фамилия, имя, отчество, адрес, профессия автора и название сюжета.

Работы, не прошедшие по конкурсу, возвращаются авторам. Фотографии, отобранные для выставки, остаются у ее организаторов.

Работы присылать до 1 марта 1989 года по адресу: 103031, Москва, Рождественский бул., 12, Минрыбхоз СССР (с пометкой на конверте «На фотоконкурс «Человек и море»).

Учреждаются премии:
Главный приз (один) — за лучшую работу на тему «Будни перестройки» — 450 рублей.
По первому разделу:
1-я премия (одна) — за лучшую авторскую коллекцию — 350 рублей;
2-я премия (две) — по 250 рублей;
3-я премия (три) — по 150 рублей.
По второму разделу:
1-я премия (одна) — 250 рублей;
2-я премия (две) — по 150 рублей;
3-я премия (две) — по 100 рублей.

Авторы премированных работ награждаются дипломами I, II и III степени.

Учреждены также специальные призы организаторов выставки и общественных организаций.

«Отечество»

Жюри под председательством известного фотохудожника Н. Рахманова подвело итоги ежегодного Всероссийского фотоконкурса «Отечество», проводимого Центральным советом Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры.

По двум основным разделам конкурса наградами отмечены:
первыми премиями — Г. Лукьянова (Красногорск) и А. Васильев (Москва);
вторыми премиями — Н. Корпусенко (Петрозаводск), Г. Колосов (Москва), Д. Байрак (Пушкин), А. Баскаков (Московская обл.);
третьими премиями — С. Потапов (Горький), В. Смирнов (Москва), О. Семененко (Петрозаводск), А. Кулаков (Пущино), В. Иванко (Подольск), С. Донин (Вологда).

Специальной премии за актуальность темы и публицистичность ее решения удостоен А. Гезенцвей (Ленинград).

40 авторов и 8 фотоколлективов награждены грамотами ВООПИиК.

Среди детских фотоколлективов победителями конкурса стали «Зенит» (Красногорск) и фотостудия Глуховского объединения «Рабочий клуб». Призами отмечены снимки юных фотолюбителей М. Ушакова (Ногинск), А. Бондарева (Реутово), С. Заикина и А. Буянова (Красногорск), Д. Бархатова (Пенза) и В. Илюшина (Иркутск).

Организаторы напоминают, что конкурс продолжается и работы на новый его тур принимаются до 31 декабря 1988 года (условия конкурса см. «СФ», 1987, № 8).

* * *

Редакция «СФ» поздравляет победителей конкурса. Отмеченная первой премией работа Галины Лукьяновой «Брошенная деревня» публикуется на страницах 14—15.

ПУБЛИЦИСТ О ФОТОПУБЛИЦИСТИКЕ

Неперспективная...

У меня такое чувство, что все это я уже видел — в деревенском своем детстве или в недавних командировках по Нечерноземью, по российскому Северу... И заколоченные крест накрест окна рубленых изб, и церквушку с покосившимся крестом, доживающую свое бессмертие, и забытое-заброшенное, травой поросшее сельское кладбище за околицей уже несуществующей деревни... А взгляд этой крестьянки? Сколько стариков и старух в «глубинке» смотрят на нас такими же всепонимающими и горестными в своей мудрости глазами! А мы, странствующие журналисты, проезжаем мимо, спеша по редакционным заданиям живописать работу коровника-дворца или микрорайон столь чуждых деревне типовых пятиэтажек.

В середине 70-х на всех уровнях шел разговор о судьбе неперспективных деревень российского Нечерноземья. Впрочем, полемика шла только в печати, а руководители тогдашнего министерства сельского хозяйства под ее «шумок» одним росчерком пера «позакрывали» сотни деревень, подобных той, что изображена в фотографиях Галины Лукьяновой... В то время не только с рядовыми колхозниками, но даже с руководителями хозяйств никто не советовался: дескать, есть приказ переселять — действуйте! В Новгородской области мне рассказывали, как по приказу «сверху» стали сносить дома старых колхозников без спроса их владельцев. Один пенсионер, сторож фермы, даже берданку в руки взял, чтобы не допустить «погромщиков»-новаторов к своей избенке... Было и такое, было. Нет, не можем мы все-таки без перегибов.

Надо заметить, что в некоторых районах нашлись умные головы, которые не спешили рапортовать о ликвидации «неперспективок», хотя кое-какие селения и приказали долго жить... Но одно дело, когда это происходит естественным путем, и совсем другое, если по чьей-то руководящей указке... Ему, товарищу в высоком кресле, было глубоко наплевать, что в какой-то деревушке, предназначенной под снос, еще живут и трудятся две-три семьи, старики-пенсионеры, молочком и мясцом нас кормят, растят детей, других дедушек и бабушек поддерживают... Да, думающие и дальновидные люди помешали все снести и выжечь, благодаря им потихонечку теплится жизнь в маленьких селениях.

Вот на какие мысли меня навели фотографии Галины Лукьяновой из ее цикла «Брошенная деревня».

В свое время я почти десять лет проработал в журналах «Сельская молодежь» и «Сельское хозяйство России»: мне не раз доводилось вместе с коллегами-фотокорреспондентами бывать в отдаленных селах и забытых деревушках...

Как обычно снимают «неперспективные» деревушки фотожурналисты? Дают общий план селения на фоне леса или речки, все те же заколоченные избы, стариков у плетня или на завалинке... Это, что называется, «проходняк». Меньше всего они думают о том, чтобы создать психологическую картину, найти такие бытовые детали, которые не только станут символами деревенской жизни, но и дадут почувствовать ее атмосферу, душевный настрой.

А Лукьяновой это удается в полной мере. И вся разгадка, видимо, в том, что она работает снимая, казалось бы, публицистическую тему, но не как репортер, а как фотохудожник. Она не торопится, не суетится — ее объектив внимательно фиксирует предметы деревенского быта: старую прялку в сеннике, поросшие мхом срубы, стены покинутого жильцами дома... Однако почти в каждой фотографии — взгляд человека неравнодушного, все пропускающего через свое сердце. И одновременно она умеет воссоздать поэтический образ, отыскать такие детали, которые заставляют нас волноваться и думать...

Автор умеет и любит «работать» со светом, поэтому ее снимки так музыкальны. Но это тревожная музыка — она так же бередит душу, как страдающие глаза старой крестьянки, которая решила дожить отпущенный ей срок в родной, покинутой односельчанами, деревне.

Галина Лукьянова в своей работе «Брошенная деревня» сумела показать (и доказать!), что фотохудожнику подвластна самая актуальная тематика и что не грех даже ведущим нашим фотожурналистам поучиться у него умению глубоко проникать в ее суть, говорить с людьми на уровне души — искренне и взволнованно.

А. НЕВСКИЙ,
корреспондент «Литературной газеты»

Брошенная деревня

Простых людей
простого жития
ищу следы средь
мусора и пыли.
Здесь род за родом
в мир входили,
И я, как археолог по могиле,
понять пытаюсь
сущность бытия.
Вот так слепой
наощупь изучает
алмаз. И узнает, что он
холóден, тверд, число его сторон.
И о его прозрачности не знает.

Где и когда родится тот музыкант, который запишет эту странную музыку? Музыку брошенной деревни, где будет звучать свист ветра в пустых оконницах, и шелест непримятой травы на дорожках возле самых домов, и жужжание шмеля, который мечется и бьется о разбитое стекло, и оно чуть дребезжит.
И еле слышный шорох гоняемых сквозняком пожелтевших листков, на одном из которых написано: «Здравствуй, мама, я скоро приеду», а на другом: «Дорогие мои, я сильно по вас скучаю»., а на остальных тоже что-то похожее.
И скрип половиц, по которым никто не ходит, и резкое хлопанье оторвавшегося куска жести на крыше, и удар вывалившегося из печки кирпича, и тот странный, жуткий, ни на что не похожий звук, не то вскрик, не то всхлип — то ли это оседает разрушающийся дом, то ли пересохшая доска вырвала из гнезда гвоздь,— а может, это умирающая душа дома не в силах удержаться от последнего стона?
И опять тишина, и ветер, и дребезжание осколков стекла в оконницах, и хлопанье двери, и скрипы, и вздохи, и стоны...
Ах, кто, когда напишет эту страшную и томительную симфонию, которая будет называться: «Брошенная деревня»?
А может, она будет называться «Ностальгия»?

Г. ЛУКЬЯНОВА



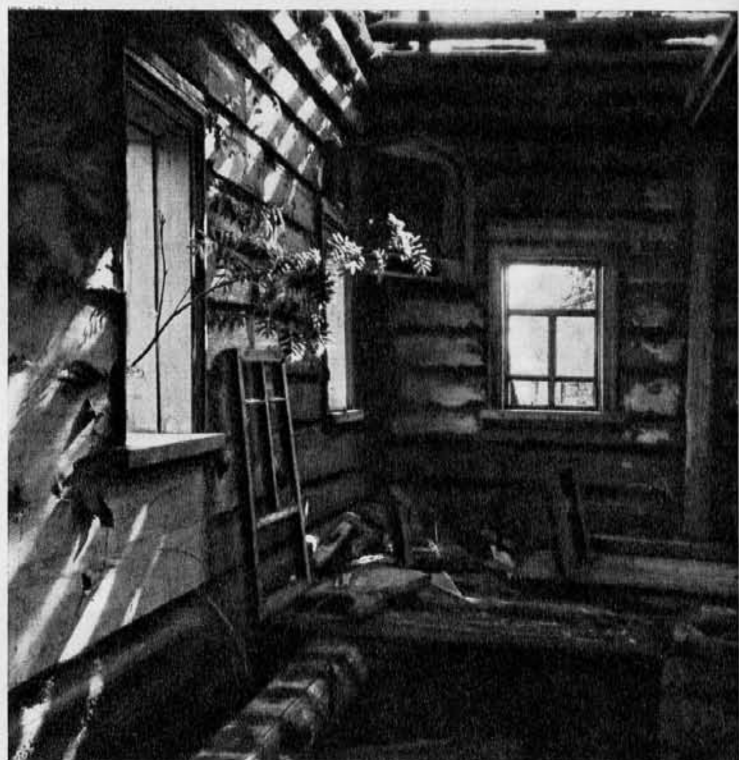
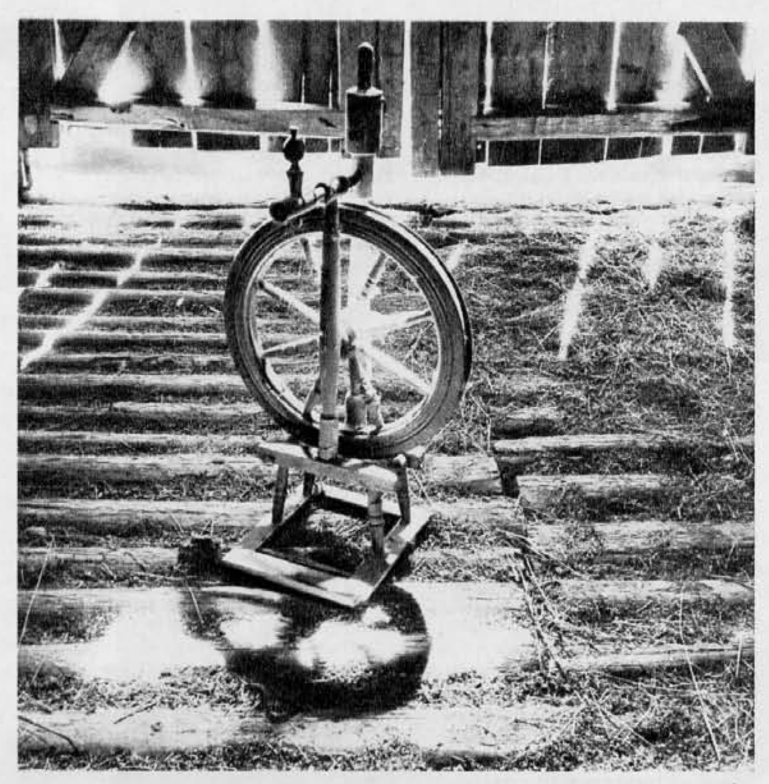
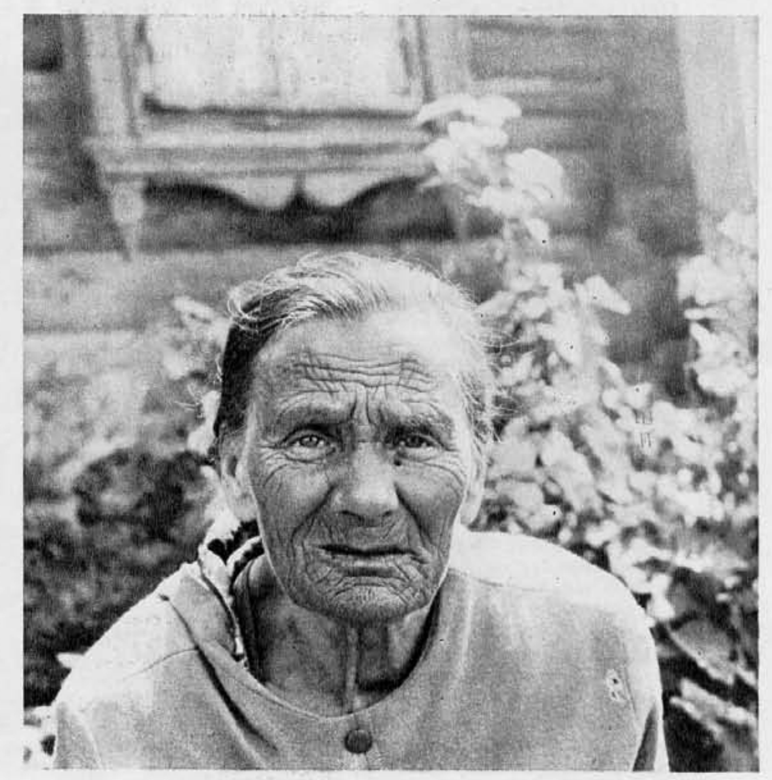


ФОТО ГАЛИНЫ ЛУКЬЯНОВОЙ









Ролан Быков **Отвага скромности**

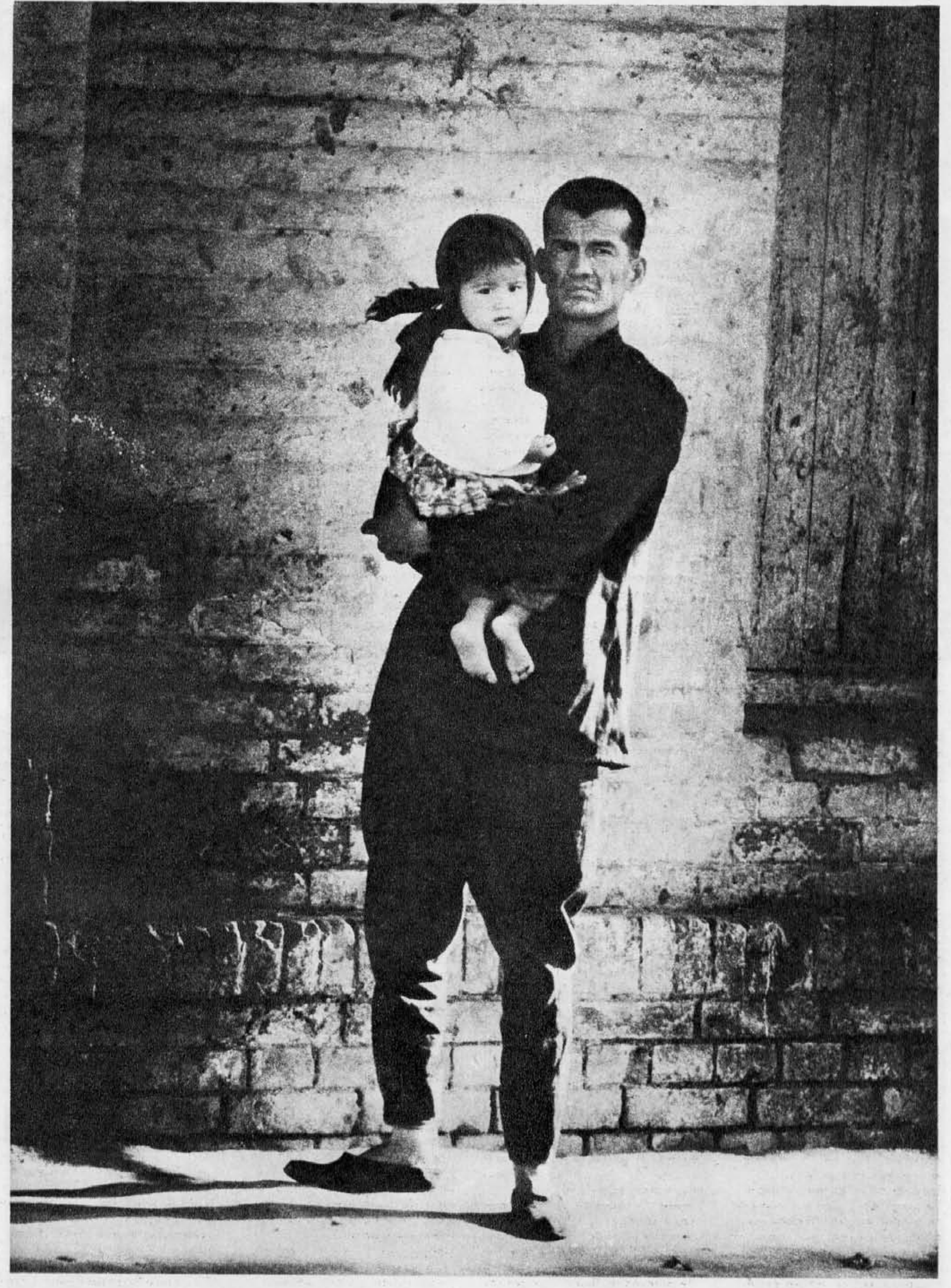


И. ГНЕВАШЕВ

«А жанровое постоянство
Такое, право, окаянство,
Как попугайское: «Дурак!»

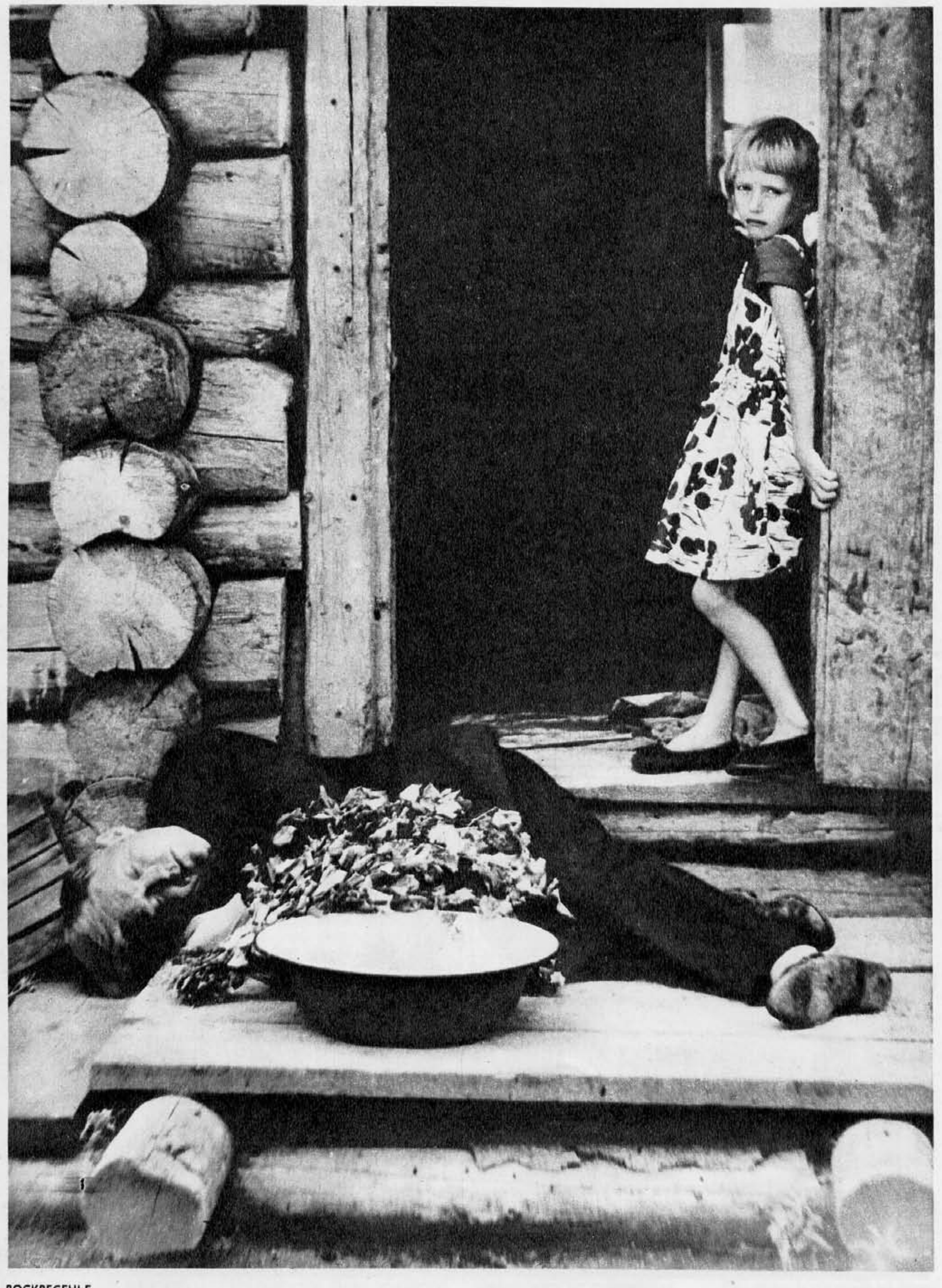
(Из эпиграммы)

Игорь Гневашев — художник. В искусстве фотографии сейчас много направлений, стилей, пристрастий, даже школ. Им нет числа. Фотография, которая совсем недавно ревниво утверждала свое право на художественность, стала искусством многообразным и часто (даже слишком часто) рафинированным. Она долгие годы торжествовала, преимущественно как документ, стала частью истории. Однажды она оторвалась от реальности, открыла мир головокружительной условности и встала на путь многомерных образов. Подобно литературе, она научилась расщеплять факт, высвобождая огромную («атомную!») энергию постижения сущего. Она овладела оракульской системой мерцания смысла, чистой пластикой, музыкальностью... При этом каждое направление претендует считаться единственно верным и неповторимым.
Для меня среди всего фотовеликолепия и буйства моды очень дороги подлинные индивидуальности.
Игорь Гневашев — индивидуальность, он самостоятелен, ему не страшно показаться похожим. Он содержателен — это дало ему свободу от тенденциозности. Он — один из тех, кто не стоит на коленях даже перед собственными приемами или открытиями.
Недавняя выставка Игоря Гневашева в Доме кинематографистов на Васильевской запомнилась своей свежестью. Ощущение новизны возникло как некая странность: автор не стремился ни «завлечь», ни «поразить». Выставка волновала простотой и открытостью. У нее был единственный лозунг: «человечность!» Смелость открылась в самой скромности авторской интонации, в ее бесхитростности. И, действительно, надо иметь немалое мужество, чтобы сегодня обратиться к зрителю без каких-либо форсированных тенденций. (Да еще на выставке! Да еще в Доме кинематографистов!) Мастерство простоты — самое трудное в искусстве — сегодня большая редкость. Игорь Гневашев нигде не выводит себя впереди своих героев, именно это и позволило ему найти интонацию подлинной человечности. Среди зрителей возникло редкое чувство доверия, столь важное для нашего времени, столь многострадальное.
Художественность открылась в самом содержании. Оно определило внутреннее единство, воплощение цельного, личного, особого — одним словом «надформу». Тут сама жизнь неповторима, сама жизнь волнует. Тут искусству фотографии не надо доказывать, что оно искусство — это ясно и без формальных ухищрений.
Девушки, купающие лошадей, полные очарования живой плоти, стати, свободы, приковавшие к себе внимание юных ценителей женской красоты на берегу,— это художественное открытие. И малышня, и сами девушки все понимают — и что происходит, и о чем речь. Все сложилось: и лошадиный круп, и крутые бедра, и голые ноги, и обозначенные груди, и бескорыстный восторг мальчишек и девчонок перед всем этим. Жанр непритязателен — фотозарисовка, выхваченный момент, но за этим обобщение. Тут сам факт обрел силу образа и обобщения, раскрылся в сюжете, сложился в драматургию. Я не помню литературного произведения или фильма, которые вышли бы на этот сюжет с подобной мерой откровенности и раскрыли бы его столь поэтично и точно. А заходящее солнце, лето, легкая прохлада — все само собой, без напряжения, легко, естественно и... чувственно. Может быть, сегодня одна из главных задач искусства — заново открывать мир подлинных ценностей жизни, простых и вечных.
На выставке было представлено много сюжетных портретов простых людей. Это одно из самых богатых направлений нашей художественной фотографии, как профессиональной, так и любительской. Я помню, как под влиянием фотографических материалов времен войны рождался изобразительный ряд в фильме Алексея Германа «Проверка на дорогах» — создавалась новая стилистика «под документ». Это отразило время, зритель жаждал правды.
В нашем искусстве, которое столько лет клялось в верности теме народа и простых людей, именно эта тема раскрывалась менее всего. Можно по пальцам перечесть фильмы о простом человеке, да и то их больше всего было на заре нашего кинематографа: «Окраина», «Земля» — что еще?.. В литературе Василий Шукшин, Владимир Высоцкий, некоторые произведения «деревенщиков» — немного... Фотография молчаливо, но в высшей степени красноречиво рассказывает о людях. И это важная традиция искусства фотографии, которое часто спасалось тем, что ее герои, как правило, «молчат».
Произведения Игоря Гневашева волнуют меня любовью к простому человеку, к тому самому, который никак не найдет достойного отражения в нашем искусстве и, в частности, в нашем кино. Где фильм об этом коротко стриженном отце в галифе с дочерью на руках? Или о другом отце, заснувшем прямо у порога по дороге «из баньки». Для меня эти работы Гневашева звучат как заявки на новые темы и фильмы, на новые типы и роли...
Молодая женщина в платочке, стоящая «на пороге»,— где она? Кто снимет о ней фильм? Кто ее сыграет? Где она в наших тематических планах? И кто ее любит, наконец, кто ее действительно понимает? Кто хочет проникнуть в ее внутренний мир, судьбу, поразмыслить над ее долей? И вообще, любит ли у нас хоть кто-нибудь этих людей? Сочувствует ли им вообще наше искусство? На выставке Игоря Гневашева я заново открывал для себя мир, знакомый и любимый мною с детства, мир простых людей и вечных истин..
Игорь Гневашев — мастер, много работающий в кино: репортажи со съемочных площадок, портреты мастеров искусств, наблюдения за творческим процессом — эти темы его интересуют профессионально. Он ведет невыдуманный рассказ о жизни кинематографистов. Но и тут он отличается от своих коллег, и тут индивидуален, во-первых, оттого что и здесь не исповедует никаких форсированных тенденций. Мне нравится, что он никогда не поддается конъюнктуре — ни официальной, ни кулуарной. Сегодня влияние кулуарной конъюнктуры все сильней, она создается внутри «кинематографического круга». Ее законы довольно строги. Мало кто отваживался не считаться с этой некоронованной королевой внутрикинематографических отношений. Всегда было легче «светским» фотографам, художникам «своего круга»... Игорь Гневашев никогда не был и, верю, не станет «светским художником»... Будни и праздники кинематографа он снимает, как жизнь и труд, без всякой клубнички, фаворитизма и комплиментарности...
В искусстве, наверное, все-таки ничего не бывает «лучше» или «хуже» — искусство или есть, или его вообще нет. Все живое прекрасно, остальное — пристрастия. Важнее не выбрать одно какое-то направление, а отличить подлинное от фальшивого, мнимого, ибо в искусстве есть сегодня и ложь, и демагогия. Подлинники теряются в потоке копий, клише и подделок. Бездарность все более агрессивна, ее нападение на талант все более организованно. Наверное, уже пора говорить о стихии «заговоров бездарности» против таланта. И очень часто нападение на талант происходит под флагом защиты позиций и тенденций, рождая удушливую атмосферу нетерпимости. Толерантность художественного мышления, критериев выбора — признак творческого здоровья.
Я высоко ценю Игоря Гневашева, не отвергая других художников и другие направления. Очень важно, чтобы талант и его достижения были всерьез замечены, отделены от всяческой скверны, как зерна от плевел. Важно найти координаты искусства художника, его «широту и долготу», без этого нам всем не сориентироваться.
Простым и скромным сегодня быть и ново, и смело. Пожелаем Игорю Гневашеву успеха и твердости духа!



НАСЛЕДНИЦА

ФОТО **ИГОРЯ ГНЕВАШЕВА**



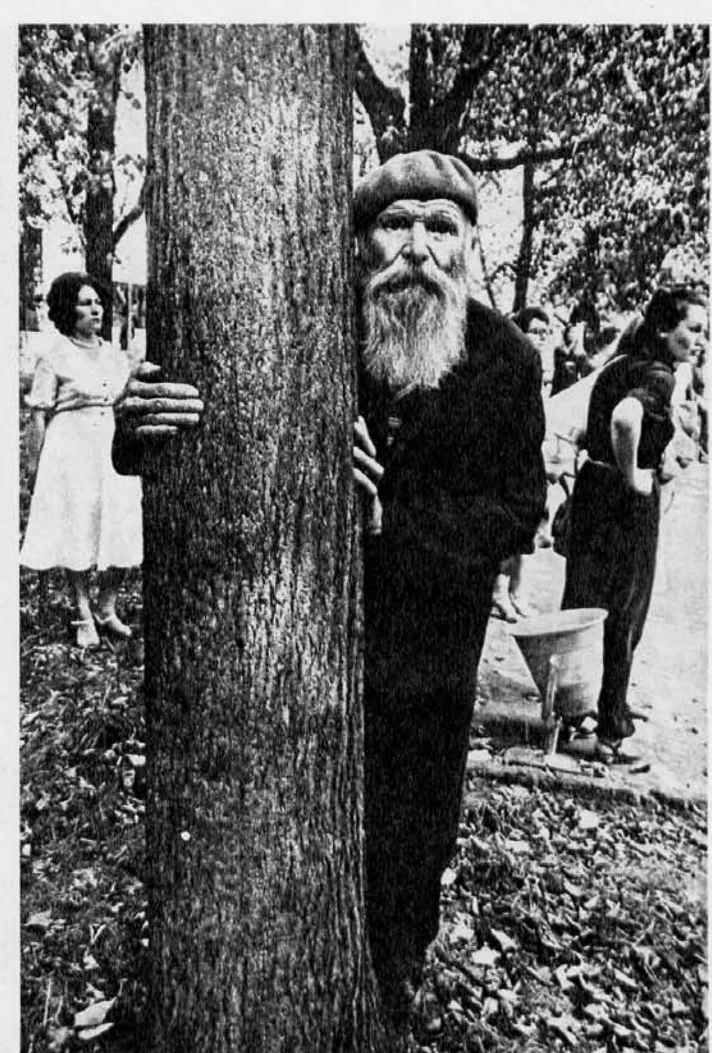
ВОСКРЕСЕНЬЕ

ФОТО **ИГОРЯ ГНЕВАШЕВА**



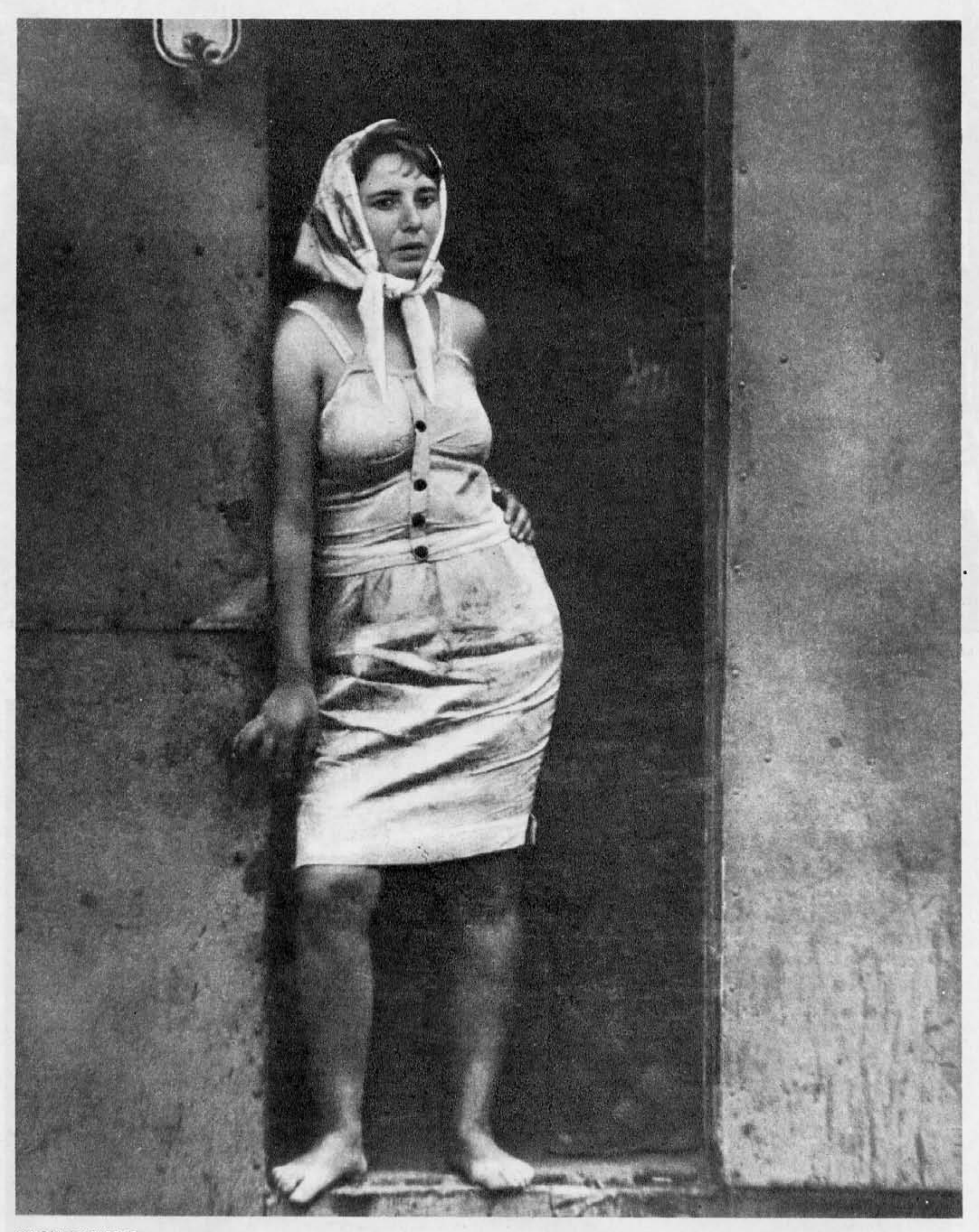


НЕ В ЛАДАХ С ВЕЧНОСТЬЮ



СТАРОЕ ДЕРЕВО

ОСЕННИЙ ДЕНЬ



НЕРОДНОЕ ГНЕЗДО

ФОТО **ИГОРЯ ГНЕВАШЕВА**

ЛЕТО

МОЙ ДОМ — МОЯ КРЕПОСТЬ!

Рассказ о Заполярье



Наши видовые фотоальбомы страдают одним существенным недостатком. Интересны они, как правило, лишь для тех, кто живет в Тамбове (если альбом о Тамбове) или в Южно-Сахалинске (если фотограф книги снимал в этом городе). Составлены подобного рода издания по шаблону, в подтексте которого невооруженным глазом просматриваются руководящие указания отобразить буквально все стороны жизни региона. Есть, правда, исключения: «Неринга» А. Суткуса, «Рига» Л. Балодиса, альбомы Н. Рахманова, В. Гиппенрейтера... Но исключения эти столь же редки, как возможность купить такие книги.

Думается, в перечисленный ряд добавится недавно выпущенный в свет фотоальбом «Заполярье» *.

Издание необычное, нестандартное.

Во-первых, непривычный формат. Он крупный, в размер журнала «Огонек» и по объему чуть больше последнего. Обычно бывает наоборот: формат вдвое меньше, количество фотографий вчетверо больше. Этот прием помог укрупнить фотоработы, того достойные — а достойны почти все.

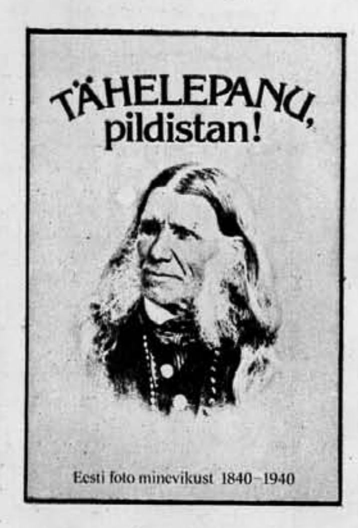
«Заполярье» одновременно и рассказ о крае, и персональное представление четырех известных фотохудожников Сибири — мастеров цветной светописи: В. Чин-Мо-Цая, Г. Волкова, А. Копосова, Ю. Ищенко. Как правило, имена фотографов набираются в конце книги, в ее выходных данных. Здесь же фамилии вынесены на обложку после подзаголовка «Избранные фотографии». Да и открывается альбом фотопортретами авторов, их жизнеописаниями.

И наконец, снимки, львиная доля которых — пейзажи, обилие их тем не менее не делает визуальный ряд монотонным. Черно-белые фотографии еще как-то можно описать, цветные — бесполезно. Поэтому ограничимся тем, что настоятельно порекомендуем заинтересованным лицам, если они смогут (тираж 17 тысяч экз.), приобрести фотоальбом «Заполярье».

О. ПОГОСОВА

* Заполярье — М.: Планета, 1987.

Из истории эстонской фотографии



Новая книга Пеэтера Тооминга «О прошлом эстонской фотографии 1840—1940» не претендует на детальное и исчерпывающее изложение истории эстонской светописи. Автор сознательно сузил свой подход к материалу, когда ключом построения книги сделал принцип: как фотографировали человека в Эстонии на протяжении первого столетия существования фотографии. Но в изложении материала соблюдается хронологическая последовательность — сначала показано, как снимали в середине прошлого века, как это делали в ателье десятилетия спустя; как появились первые профессионалы и стало модным обзаводиться снимком на память; и далее — как фотография становится документом, этнографическим свидетельством, бытописательством, как появляются фотографы-путешественники, колесящие с фотоаппаратом по белу свету; и, наконец, как фотография становится исторической — будь то семейный альбом, сохраняющий облик людей от рождения до смерти, музейные собрания, которые берегут образы ушедшей жизни, или государственные фотоархивы.

Весь иллюстративный материал разбит на тематические главки, которые словно отмечают основные вехи развития светописи. Каждую открывает небольшой, но емкий текст, дающий фактические сведения и выражающий авторский взгляд на происходившее. Тут нет строго научной классификации, скорее торжествует свободный подход к материалу — к отбору снимков, их размещению на книжных страницах. Способ изложения, предложенный автором, увлекает читателя в мир старой фотографии.

Глава «Раритеты», открывающая книгу, знакомит с первыми дагеротипами, сделанными в Эстонии; следом идут амбротипы, ферротипы — живая история светописи. Ни один из этих снимков нельзя было размножить, увеличить — каждый оставался уникальным, неповторимым. В то время умельцы, освоившие дагеротипную технику, зарабатывали на жизнь одной лишь демонстрацией своего искусства — они показывали мерцающие на свету изображения в ярмарочных павильонах, на увеселительных концертах. Отбою от публики не было! Бродячие фотографы забавляли зрителей «жестяными снимками» (так тогда называли амбротипы). Снимок на бумаге круто изменил судьбу светописи...

Развитие эстонской фотографии П. Тооминг связывает с эпохой национального пробуждения, справедливо отмечая, что именно с помощью фотографов были зафиксированы деятели и события эстонской национальной культуры: праздники песни, хоры и духовые оркестры, театральные и литературные общества, эстонские школы. В книге представлены наиболее значительные мастера этого периода и их произведения; наверное, наиболее яркий из них — Р. Сахкер, снимавший писателей, художников, деятелей культуры. Но более всего интересовали его простые люди. Когда он фотографировал, конечно же, безвозмездно, бедных и бездомных, его привлекал человеческий характер, личность.

Подборку работ в главах «Фотография как документ» и «Этнография и фотография» составили снимки крестьянского быта, одиночные и групповые портреты, жанровые сценки. Есть работы, которые с полным правом можно отнести к репортажным. В то время фотографы избегали движущихся объектов и предпочитали постановку. Снова и снова фотограф просил своих героев на мгновение прервать занятия и смотреть прямо в объектив. Так появлялись снимки, на которых жатва, обмолот, теребление льна, стирка белья, работа плотника, кузнеца были на миг остановлены, но, казалось, стоит отвести взгляд, и действие продолжится. Но вот перед нами кадры, где делающий быстрое движение крестьянин вышел нерезко, «смазаны» поднятый цеп и вращающееся колесо молотилки — зато пульс рабочей жизни проявлен настолько достоверно, как это возможно только в светописи. Среди этнографических снимков особенно привлекают работы «короля» петербургских фоторепортеров, знаменитого Карла Буллы. Оказывается, Булла не только частенько наезжал отдыхать на остров Сааремаа, но и много снимал в Эстонии, а после революции даже обосновался на том же острове.

Снимки революционной поры большей частью принадлежат неизвестным авторам (атрибутировать их — ближайшая задача фотоисториков), но это отнюдь не умаляет их художественной и исторической ценности.

Завершает издание краткий текстовой очерк по истории эстонской фотографии, которая начинается с сообщения в тогдашней газете о том, что летом 1840 года в Таллин доставлена первая дагеротипная камера (т. е. спустя всего лишь несколько месяцев после того, как фирма Жиро в Париже начала производить подобные аппараты). Рассказ продолжается: первые фотоателье, первые профессионалы, организация профессиональных объединений и любительских клубов, издание фотографических альбомов и книг... За сто лет эстонская фотография прошла большой путь, оригинально и ярко представленный в этой книге.

В. ТИМОФЕЕВ

Александр Раппапорт **Глубина резкости**

Выражение «глубина резкости» известно каждому фотографу. Оно обозначает предельные дистанции, в границах которых получается резкое изображение предметов. В наши дни получение резких изображений становится все более доступным благодаря появлению высокочувствительных негативных материалов, позволяющих сильно уменьшить диафрагму и время экспозиции. Вместе с новыми техническими возможностями открываются и художественные перспективы использования глубины резкости.

Русский язык позволяет уловить в выражении «глубина резкости» иной, метафорический смысл, который можно было бы передать в свободном перефразировании так: «резкое, категоричное суждение и мысль — необходимое условие для проникновения в смысловую глубину исследуемого предмета или явления». Острота мысли и острота зрения оказываются связанными между собой, и эта связь открывает пути для исследования «эстетики резкости», истолкования «резкости» как художественного приема.

Ведь оптическая резкость по сути своей есть максимум контрастности световых пятен в изображении, то есть особая энергетическая напряженность, которая в чем-то аналогична энергии и напряженности постигающего мышления, стремящегося максимально обострить присущие объекту противоречия, дабы глубже проникнуть в его смысл.

Если раньше резкость требовала не только сильного диафрагмирования, но и статики объекта фотографирования, то появление высокочувствительных материалов позволило сделать резкими изображения быстро движущихся предметов, выравнять степень резкости статичного фона и динамического объекта. Это дало возможность по-новому «увидеть» мир движений и по-новому оценить одну из основных проблем эстетики фотографии — проблему времени.

По традиции, идущей не столько от реалистической живописи прошлого века, сколько от импрессионизма, фотография долгое время ориентировалась на имитацию естественного зрительного опыта человека, в котором отражались и особенности человеческого мышления. Она опиралась на противопоставление главного и второстепенного, центра и периферии, резкого и размытого, движущегося и покоящегося. Главный предмет изображения, на который направлено не только зрение, но и мысль художника, обычно помещается в центре кадра, по нему фокусировался объектив, обеспечивая его максимальную резкость, а фон, периферия оставались размытыми. При этом даже если основной предмет фиксировался в движении, в силу своей резкости он выглядел остановленным, в то время как фон, среда получались смазанными, затуманенными, как бы летящими мимо.

Эта совокупность изобразительных приемов создавала иллюзию тождества фотографии и живого взгляда. Следствием такой близости изображения к естественному видению становился эффект моментальности, фотография имитировала зоркий, сосредоточенный, но моментально брошенный взгляд. Длительное рассмотрение фотографии в таком случае оказывалось субъективным постижением уже увиденного, постепенным погружением зрителя во «взгляд» фотографа. Совершенно иной результат возникает при рассматривании фотографий с большой глубиной резкости, дающей четкое изображение как главного, так и второстепенного, как центрального, так и периферийного, как статичного, так и движущегося.

Такая фотография становится уже не столько моделью взгляда, сколько моделью самой объективной реальности, рассматривая ее, зритель получает возможность сосредоточиваться на тех или иных подробностях по собственной воле, переводя свой взгляд с одного предмета на другой, исследуя последовательно разные участки поля изображения. Зритель уже не может охватить все поле изображения «единым взглядом». Фотография становится примером своеобразного «расширенного зрения и сознания». Запечатленные на такой резкой фотографии объекты как бы теряют свое действительно различное положение по отношению к смотрящему, они выстраиваются в одну плоскость резкого видения. Время такой фотографии становится множественным. Не теряя моментальных жестов и ускользающих от быстрого взгляда движений, оно бесконечно расширяется за счет фиксации всех неисчислимых подробностей. Различия между далеким и близким, движущимся и статичным, важным и второстепенным стираются.

Каково же значение такой «тотально резкой» фотографии? Ее можно было бы уподобить сверхзоркому зрению птиц, которое не обесценивает и не усредняет предметов, изображенных на снимке, но изменяет процесс самого восприятия фотографии, постигающего неисчерпаемую сложность реальности, смысловой значимости всех ее подробностей.

Автоматизм фотографического видения здесь демонстрирует нам не столько «бесчеловечность», сколько способность превратиться в руках человека в произведение, превышающее обычные ресурсы моментального видения и логику однозначного выбора. Восприятие абсолютно резкого фотоснимка превращается в процесс, в котором напряженное всматривание чередуется с размышлениями, и оба они время от времени сменяются остраненным охватом всего поля изображения, как своего рода таинственного орнамента значащих, но еще не расшифрованных письмен.

В связи с этим уместно вспомнить два рода изобразительного истолкования тотальной резкости в истории живописи. Ближе всего к ней фотореализм, гиперреализм или живопись «острого фокуса», получившая распространение в современном, в основном американском искусстве. В этой живописи человек как бы соревнуется с техникой в способности к беспристрастному фиксированию любых, в том числе заведомо незначительных подробностей видимого мира, что обесценивает и омертвляет его.

Но в истории живописи избыточность резких изображений существовала и ранее: египетские рельефы и фрески, живописные панорамы эпохи Возрождения, бесконечные в подробностях батальные картины и групповые портреты. Размытость, разделение планов с помощью воздушной перспективы оказываются в какой-то степени результатом оптических исследований и того, что можно было бы назвать предысторией фотографического видения.

Интересно сопоставить в этой связи эстетику фотографии с эстетическими принципами русского художника первой половины XX в. П. Филонова, который проповедовал равно тщательную проработку всех участков изображения, всего поля холста, исключающую существование «нейтральных» фонов или «пустых» мест. Здесь можно видеть параллель с абсолютной предметной заполненностью фотоснимка, особенно отчетливо проявляющейся в фотографии с тотальной резкостью. Тотальная резкость фотографии выявляет ее принципиальное эстетическое свойсво — нерукотворность. Конечно, нерукотворность фотографии, как и любого другого произведения искусства, относительна, но как тема художественного мышления она оказывается чрезвычайно продуктивной, так как возбуждает размышления о соотношении искусственного и естественного, произвольного и непроизвольного, рационального и иррационального. Сознание зрителя, сталкиваясь с этими фундаментальными категориальными оппозициями, вынуждено искать пути их применения, они дают импульс размышлениям о природе самого искусства, жизни, истории, бесконечно углубляя смысловые ресурсы искусства. В ходе этих чередующихся в сознании тем постепенно образуется некая интегральная созерцательная установка зрителя, которая снимает выявленные противоположности и превращает их в глубокий эстетический символ самого бесконечно богатого, изменчивого и неисчерпаемого в своей диалектике бытия. Созерцание тотально резкого снимка в этом своем эстетическом итоге в какой-то мере можно уподобить впечатлению, возникающему при созерцании ночного неба, на котором мириады светил, расположенных на разных и бесконечно далеких расстояниях от Земли, выстраиваются в пронзительно резкие узоры созвездий, как бы спроецированных на черный купол ночного небосвода. Скрывая драматические катаклизмы космогенеза за статической красотой космоса, демонстрируя несоизмеримость времени человеческого взгляда и времени развития Вселенной, они все же оставляют эту историю современному человеку в пределах мысли и умозрения.

Но есть и третий способ использования резкости фотоснимка, способ, на первый взгляд, алогичный. Он состоит в том, что главные смысловые компоненты композиции даются размытыми, в то время как случайные и второстепенные аксессуары — резкими. Такой снимок можно было бы принять за простой технический брак, если бы фотограф не использовал его с очевидной намеренностью.
Здесь применяется инверсия, смысловое переворачивание, за которым обнаруживается лишь относительное совпадение зрения и мышления, их существенная независимость друг от друга. Действительная ценность видимых предметов далеко не всегда совпадает с их «идеальной» представленностью для зрения. Стереотип классической композиции, согласно которому главное всегда в центре и резко, а второстепенное всегда сливается с безликим фоном, бывший обязательным условием придворного или репрезентативного портрета, в жизни встречается редко. Часто важнейшие вещи, события, лица оказываются где-то на периферии, схватываются мельком, тогда как глаз устремлен на сцену, на которой ничего значительного не происходит. Перенесение этого случайного жизненного наблюдения в композицию снимка непривычно и парадоксально, а потому вызывает недоумение и размышление. Но именно в этом искусственно вызываемом замешательстве зрителя и заключается сила художественного воздействия такого снимка, требующего дополнительного достраивания образа, активной переработки видимого мыслью и опытом постижения ценностей, более глубоким, чем данность случайного изображения. Размытый, неясный портрет первого плана и совершенно отчетливо видимый автомобиль, пробегающий вдали, неравноценны по смысловому значению, и потому зрение возвращает достоинство главного объекта человеку вопреки несовершенству его изображения и отвлекается от того, что дано зрению в отчетливом виде.
Такая установка зрителя далека от безмятежного созерцания фотографии как некоего таинственного орнамента, она требует не только эстетических, но и этических усилий. Здесь зрение становится зорким и постигающим не благодаря, а вопреки формам видимого. Зрение вступает в конфликт с мышлением и часто бывает обречено на поражение, но сама двойственность авторского замысла возвращает зрителю новую возможность созерцания.
Мышление зрителя, начав с конфликта, замешательства, быть может, возмущения, пройдя этап преодоления несправедливого неравновесия образа и смысла, поднимается до понимания авторского замысла и обнаруживает примененную фотографом хитрость как новый художественный прием, выводящий восприятие из бездумного автоматизма, возвращающий сознанию то высшее достоинство правды, которое со временем должно восторжествовать над любой видимостью.
Осознав это, зритель вступает в благодарный диалог с художником, возвращая себе достоинство самостоятельного суждения о реальности, хотя саму возможность такого суждения дарит ему фотограф. Тем самым преодолевается инерция созерцания, автоматизм технической нерукотворности снимка и восстанавливается глубина резкости мысли, резкости, протестующей против несправедливости видимого. Этический подтекст этого приема ясен: восстановление справедливости — дело этической позиции, активного поступка. Но когда справедливость восстановлена и ценности возвращены на свои места, зритель вновь может взглянуть на снимок и увидеть в нем все те случайности, которые привели к начальному несоответствию видимого и мыслимого: мимолетность движения, размытость контуров, случайные технические дефекты, все подробности того смыслового фона, на котором только и видна устойчивая зоркость мысли и воли человека.

ФОТОТВОРЧЕСТВО

А дюны живут



К. МИЗГИРИС

Сколько раз я пытался увязаться за Казимерасом Мизгирисом, когда начиналось фотографирование в дюнах Куршской косы, и ничего из этого не выходило. Он охотно отвозил нас на своей машине к лесной дороге, которая выводила на Большую Дюну, и, ссылаясь на срочные дела, срочную съемку какой-то туристской группы, тут же стремительно исчезал. Так и получилось, что я ни разу не видел, как он снимает в песках, как же возникает этот контакт с ними, который так ощущается в его фотографиях.
Однажды мы шли на яхте вдоль косы. Казимерас неотрывно следил, как меняется освещение Большой Дюны, как быстро проносятся по ней тени облаков, скатываясь по ее крутому боку и ныряя в воду Куршского залива. И он сказал:
— Надо готовиться к съемке, сегодня к вечеру будет очень хороший свет, а сильный ветер уже много поработал в песках, но скоро стихнет.
Вечером все было так, как предсказал Казимерас, — хороший свет, ветер утих, но сам он на съемку не пошел:
— Ты знаешь, туда надо ходить одному, иначе ничего не увидишь, не поймешь. С Дюной надо быть один на один, так, кажется, у вас говорят...
Дюны не поддаются словесному описанию, это надо видеть. И тогда начинаешь понимать мудрые слова о том, что природа — великий мастер, а мы только подмастерья, пытающиеся запечатлеть поразительные творения природы. Когда оказываешься один в песках, такое ощущение, что видишь акт творения земли, видишь саму материю, которая властна над формой и легко, играючи ее меняет. Но чувствуешь свою беспомощность и малость перед величием Большой Дюны.
Казимерас Мизгирис хорошо знает эти места, живет в Неринге уже больше десяти лет. И научился предвидеть погоду, узнал, какой бывает Большая Дюна в разные времена года. А без этих знаний фотограф едва ли сможет запечатлеть вечно меняющиеся пески.

Удивительно — дюны Куршской косы делят на живые, движущиеся под натиском ветра, и мертвые, где песок перемещается мало, они заросли травой. Снимать интересно среди тех и других, но удача приходит не к каждому.
Последнее время Казимерас не отвлекается на другие фотографические темы — только дюны. Он стал их летописцем, верным и постоянным. Я понимаю, каких трудов стоили ему эти фотографии песчаных форм. Ведь сколько известных фотографов прославились композициями, снятыми в дюнах. Еще в двадцатые годы Эдвард Уэстон, а позже, в тридцатые — Ансел Адамс создали совершенные по форме и тональностям пейзажи песков Калифорнии. Но опаснее для Казимераса была возможность повторить фотографии своих земляков — Аудрюса Завадскиса и Вацловаса Страукаса, не говоря уж о признанном «патриархе дюн» Йонасе Кальвялисе. Рядом с мастерами надо было искать свой путь.
Думается, это удалось. Удачно найдено цветовое решение его фотографий — теплый красновато-коричневый тон привносит момент одушевления пластичных форм Большой Дюны. Она начинает жить, выходя из застывшего состояния, которое в иных фотографиях подчеркивается жесткой светотенью. Новая эстетическая окраска, данная Казимерасом изображению песчаных форм, отличает его фотографии от пейзажей других мастеров.
Может быть, Мизгирис и раньше вышел бы с этой серией на выставочную арену, если бы не отдавал столько времени занятиям с подростками. Сначала в фотокружке, а потом в фотостудии «Неринга», которой недавно было присвоено звание народной. Такое редко где встретишь — маленький городок Неринга, оживающий только в курортный сезон и замирающий в другие времена года. А сколько выставок — иной большой город позавидует. И в какое учреждение ни войдешь — фотографические пейзажи здешних мест на стенах. Это тоже работа студийцев. Особенно активна фотографическая жизнь в Неринге, когда со всей республики собираются молодые фотографы и известные мастера на семинар, который ежегодно осенью проводит Общество фотоискусства Литовской ССР. Тут и учеба, и строгий суд коллег, знакомящихся с коллекциями фотографий. На такой встрече однажды показал свои пейзажи и Казимерас Мизгирис. И удивил. Оказалось, не все в дюнах снято мастерами. Там еще столько сюжетов. Неправильно говорят, что дюны умирают. Они живут в фотографиях.

Ю. САДОВНИКОВ

ФОТО **КАЗИМЕРАСА МИЗГИРИСА**

ИЗ СЕРИИ «ЛИЦА ДЮН»



ИЗ СЕРИИ «ЛИЦА ДЮН»

ФОТО **КАЗИМЕРАСА МИЗГИРИСА**



ФОТО КАЗИМЕРАСА МИЗГИРИСА



ИЗ СЕРИИ «ЛИЦА ДЮН»

«Полиграфбуммаш-87»

Более 200 ведущих фирм из 21 страны мира приняли участие в международной выставке «Машины и оборудование для полиграфической и бумажной промышленности», организованной фирмой «Глахе Интернациональ КГ» (ФРГ) при содействии ВО «Экспоцентр». Кроме современных печатных машин, демонстрировались системы с использованием лазерной и электронной техники, микропроцессоров и компьютеров, широко применяемых на всех этапах полиграфического производства: при фотонаборе, верстке, копировании и репродуцировании, ретуши и редактировании текста с цветными иллюстрациями, обработке фотоматериалов. Так, например, система «Импозер» фирмы «Опти-Копи» полностью заменила контактную печать благодаря использованию высококачественных линз, проецирующих черно-белое или цветное изображение в виде мельчайших точек по 150 линиям цветных экранов. С помощью этой системы получают черно-белые и цветные прозрачные и непрозрачные оригиналы. Фирма «Кодак» предлагала материалы для фотонабора с использованием гелиево-неоновых лазеров, обеспечивающих четкую детализировку изображения. Представленные фирмами ФРГ различные модели компактных и универсальных денситометров позволяют контролировать качество цвета при воспроизведении в печати черно-белых и цветных изображений со слайдов и негативов.

«Я городу верен...»

В Омске, в областном музее изобразительных искусств, прошла персональная фотовыставка Михаила Фрумгарца. Часть богатого архива старейшего омского фотографа составила экспозицию «Я городу верен...» — городские пейзажи, запечатлевшие архитектурные и исторические памятники, современные здания, тихие уголки и оживленные магистрали города. Начало лирической летописи омских улиц и площадей было положено снимками первых послевоенных лет. И вот уже 40 лет М. Фрумгарц верен своей любимой теме. Эта коллекция — подлинное открытие для горожан и представляет особую ценность для историков и архитекторов. Многие снимки автора используются в путеводителях, альбомах и буклетах, рассказывающих об Омске.

И. ДЕВЯТЬЯРОВА

Ростовские вернисажи

Все бо́льшую популярность в Ростове-на-Дону приобретает цикл персональных выставок известных советских фотохудожников — лауреатов всесоюзных и международных конкурсов. В выставочном зале «Эксперимент» фотоклуба «Дон» экспонировались фотографии А. Лашкова (Новосибирск), З. Шегельмана и П. Тишковского (Могилев), Д. Зюбрицкого (Одесса). Планируются выставки работ Я. Глейздса, А. Назарова, В. Бутырина, а также знакомство с творчеством фотомастеров Чехословакии и Польши.

В. ПОГОНЦЕВ

Юбилей фотоклуба

Новокузнецкому фотоклубу «Сибирь» исполнилось 10 лет. Юбилейная выставка, вобравшая в себя лучшие работы прошлых лет и много новых сюжетов, дала зрителям представление о творческом лице клуба. Многие из экспонированных фотографий побывали на всесоюзных и международных выставках.

Г. ШАЛАКИН

Гость редакции

В Москве и Ленинграде побывал известный румынский фотограф Константин Савулеску (ЕФИАП). Участник многих международных выставок и фотосалонов, удостоенный одного из высших фотографических званий, он сейчас занимается историей румынской фотографии. Цель приезда К. Савулеску — поиск материалов в наших фотоархивах. На встрече в редакции «СФ» гость поделился своими творческими планами.

Встреча с мастером

Столичный межсоюзный дом самодеятельного творчества выставил в своем зале снимки известного фотографа и дизайнера Анатолия Кулакова. Особенно высокий уровень отличал работы автора в жанре натюрморта, признанным мастером которого он по праву считается.
На состоявшейся в выставочном зале встрече с любителями фотоискусства автор говорил о своем видении и понимании фотографии, демонстрировал новые работы, не вошедшие в экспозицию.

Вторая межклубная

В Североморске прошла 2-я межклубная фотовыставка «Я Родины своей и гражданин и воин». Экспонировалось 159 работ 88 авторов — фотолюбителей и профессионалов из 20 городов страны. В конкурсе клубных коллекций награды получили литовское Общество фотоискусства, народная фотостудия «Мурманск», областной фотоклуб «Могилев». Победителями в «индивидуальном зачете» по четырем основным разделам стали П. Кунин (Караганда), П. Катаускас и С. Жвиргждас (Вильнюс), Н. Рудаков (Мурманск).

Семинар в Москве

Необычный семинар фотокорреспондентов объединенных, районных и городских газет Ярославской области состоялся в Москве. На Гоголевском бульваре столицы, в Центральном выставочном зале Союза журналистов СССР, у стендов выставки старейшего в стране московского фотоклуба «Новатор» старший редактор отдела выставок И. Табаков рассказал ярославцам о деятельности «Новатора», проанализировал работу его ведущих мастеров. Состоялся обмен мнениями.
Участники семинара познакомились с музейной экспозицией, где собраны интереснейшие образцы старинных аппаратов, материалы о развитии фотографии в России, фотоработы, созданные в первые пятилетки и в годы войны, снимки, выполненные советскими космонавтами во время их полетов.
Ярославцы побывали в Центральном выставочном зале Союза художников СССР на выставке «Искусство и революция, 20-е годы». Они познакомились с выставкой фотокорреспондента агентства печати «Новости» Юрия Абрамочкина, посвященной визиту М. С. Горбачева в США.
В целом семинар оказался очень полезным и способствовал росту профессионального мастерства его участников.

Ю. БАРЫШЕВ,
председатель фотосекции Ярославской областной организации Союза журналистов СССР

Выставка в Неаполе

В этом итальянском городе прошла фотовыставка ТАСС «Наука и техника в СССР». Было представлено свыше 200 работ ведущих фотокорреспондентов ТАСС, рассказывающих о последних достижениях науки и техники, о трудовых буднях советских людей. Ранее выставка демонстрировалась в Риме и Болонье. Проведение такой выставки — еще один шаг к укреплению связей и взаимного доверия между народами двух стран.

Одесситы в Болгарии

В Болгарии, в городе Варне, проходили Дни города-побратима Одессы. В составе делегации одесситов были председатель худсовета фотоклуба «Фотон» Дмитрий Зюбрицкий и председатель вновь организованного фотоклуба «Галерея» Сергей Жданов. Одесские фотолюбители привезли две фотовыставки: «Одесса и одесситы» — экспонировалась в фестивальном комплексе имени Людмилы Живковой, «Улыбки Одессы» — в Доме Дружбы. Выставки посетили тысячи болгарских друзей, ряд снимков и комментарии к ним были опубликованы в прессе.

Б. ЛАДЫЖЕНСКИЙ

Учить и учиться

Наша фотостудия функционирует при московском Дворце культуры «Меридиан». Рождение ее относится к тому времени, когда я работал преподавателем на кинофотоотделении Заочного народного университета искусств. Постепенно образовалась группа учащихся, которые хотя и закончили курс, но нуждались в дальнейшей поддержке. Занимались у меня дома — я давал задания, ребята их выполняли. Обсуждали новые снимки, учились анализировать фотографий известных мастеров светописи, в спорах отстаивать свою точку зрения. Сложился коллектив особого рода. Совершенно не типичный. Фотоклуб, как известно, — это общение равных. У нас же, как в обычной школе, был класс и классный руководитель. Конечно, это накладывало на меня большую ответственность, заставляло и самого учиться.

Учились все не столько технике фотографии, сколько вещам более сложным: специфике фотографической композиции, вопросам взаимодействия формы и содержания, фотографии и смежных искусств, эстетике, психологии и т. д.

Мы посвятили себя фотографии художественной. Причем под «художественностью» подразумеваем прежде всего язык изображения. Линии, формы, объемы, тональные, перспективные, световые нюансы. Говоря шире — композиция, если только под этим термином понимать не арифметику, а высшую математику фотографического творчества.

Сейчас в студии учатся молодые способные люди, и любители, и профессионалы, хорошо уживающиеся друг с другом, — всего 15 человек.

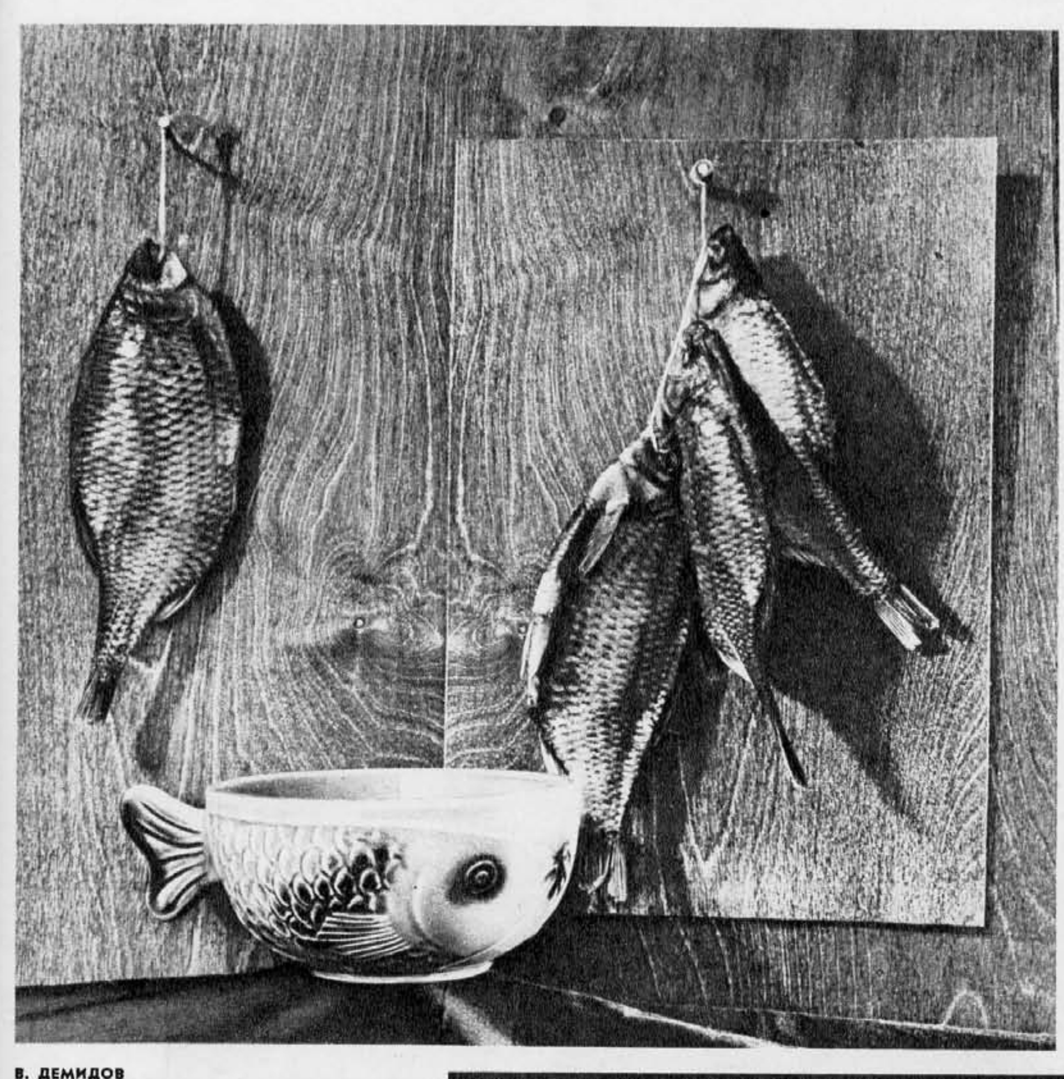
Решение о приеме в студию принимается общим голосованием. Затем вступивший проходит годичный кандидатский стаж. Постоянно даются конкурсные задания — снять белое на белом, сделать «фотографию-иллюзию», попытаться показать на снимке обратную перспективу...

В известном смысле наша студия, где в почете формотворчество, среди других самодеятельных коллективов — «белая ворона». Вполне допускаю, что наше направление кому-то покажется бесперспективным. Впрочем, судите сами: существовала ли бы студия уже почти десять лет, если бы занималась делом бессмысленным?

А. ЛАПИН,
руководитель студии

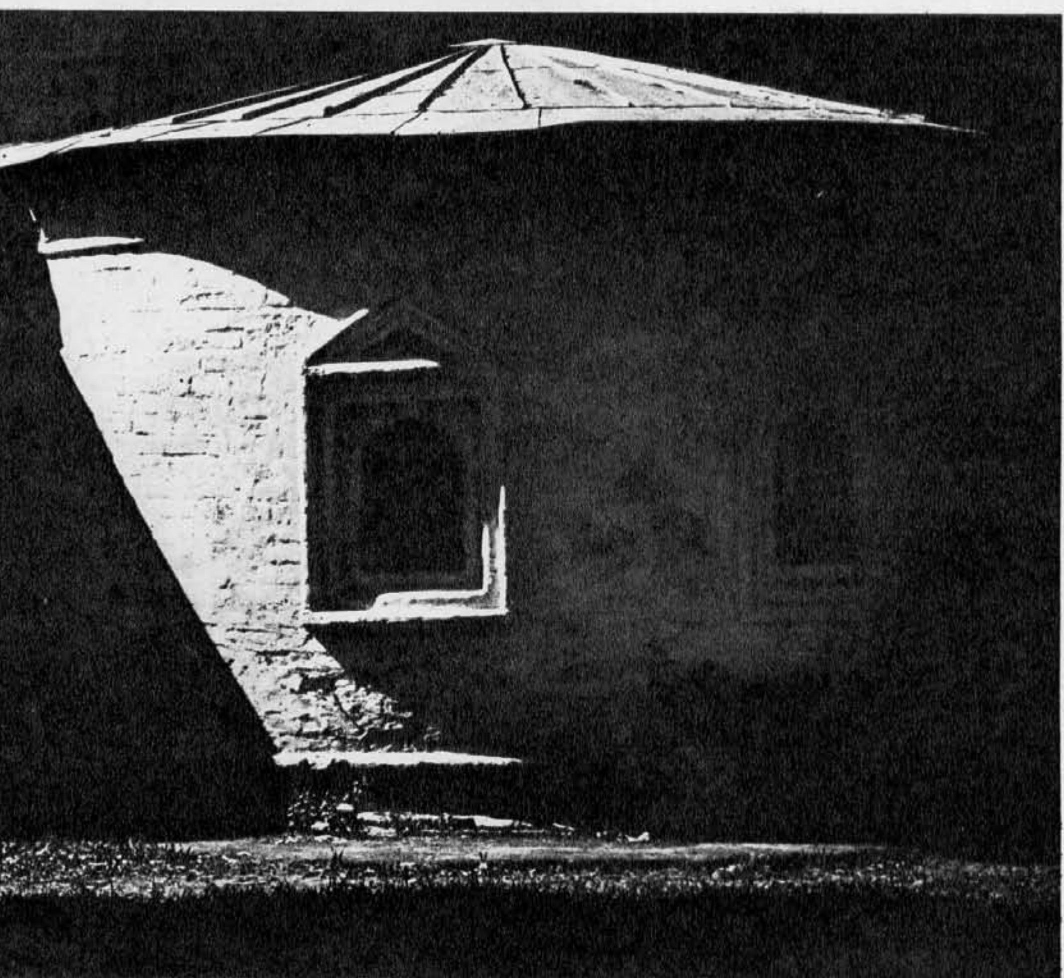


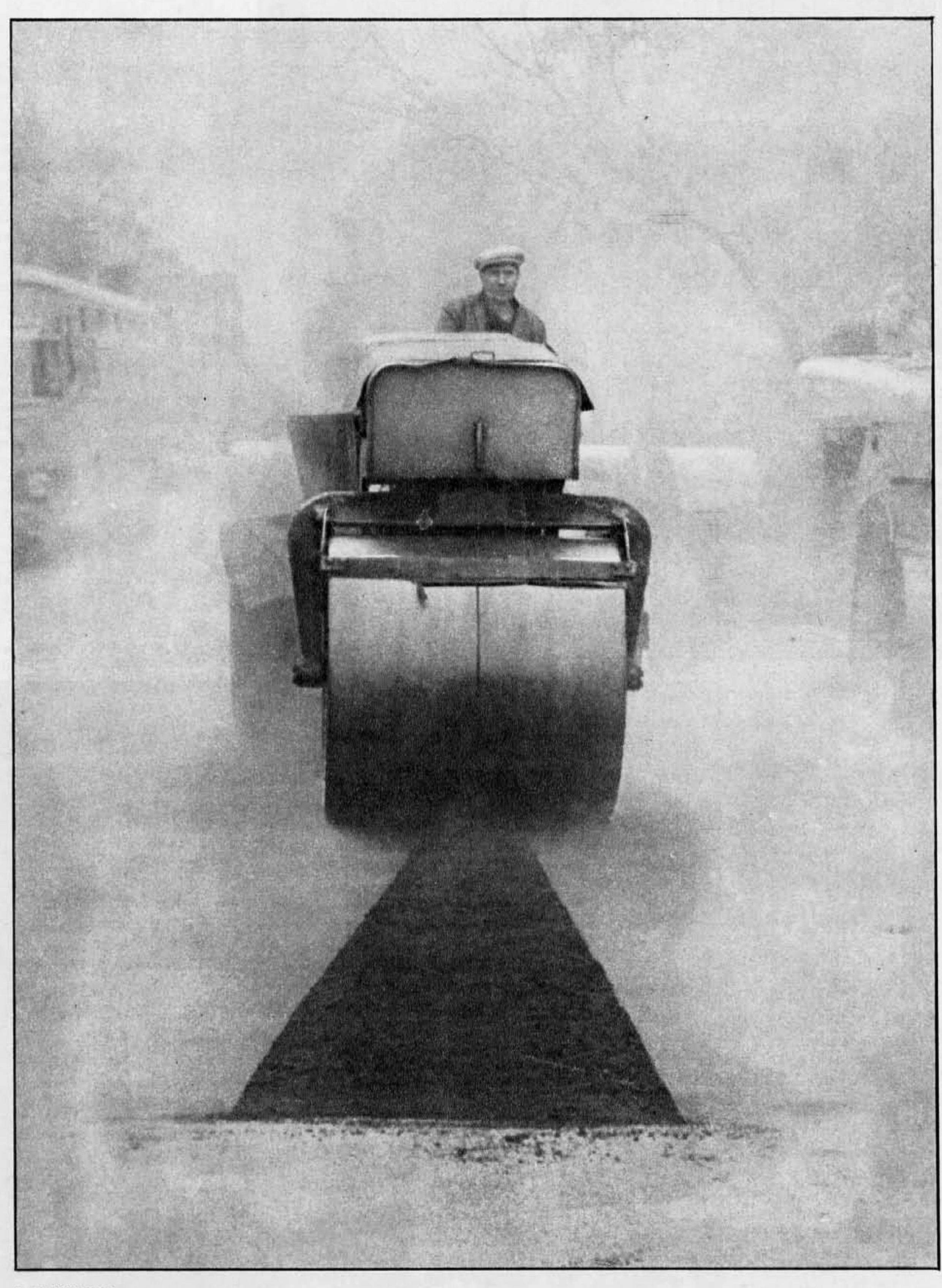
А. ЛАПИН
НАТЮРМОРТ К 8 МАРТА



В. ДЕМИДОВ
ИЛЛЮЗИЯ

В. РОДИН
АМБАР



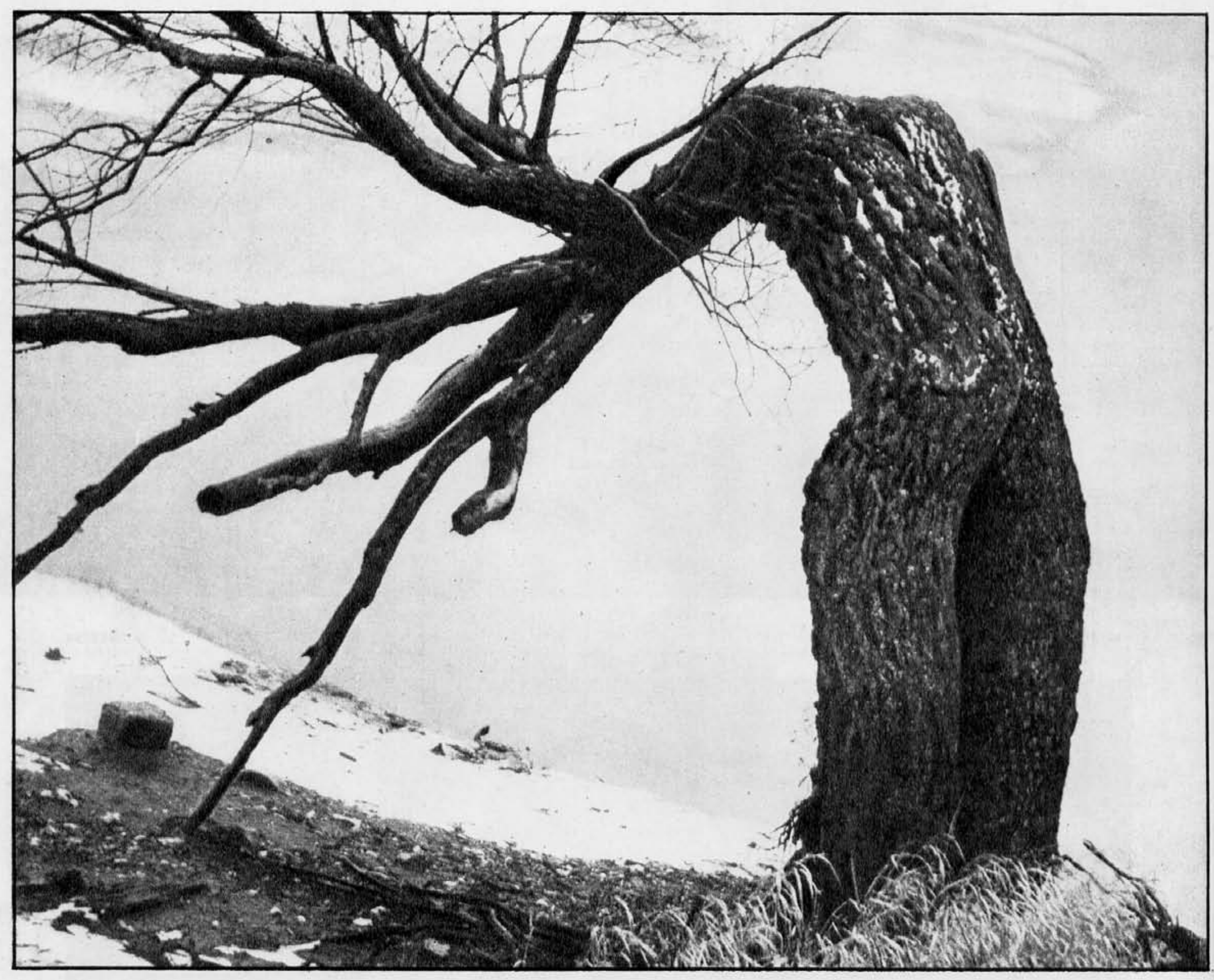


Г. НИКИТЕНКО
КАТОК

А. ГРОМОВ
ДОМ НА НАБЕРЕЖНОЙ

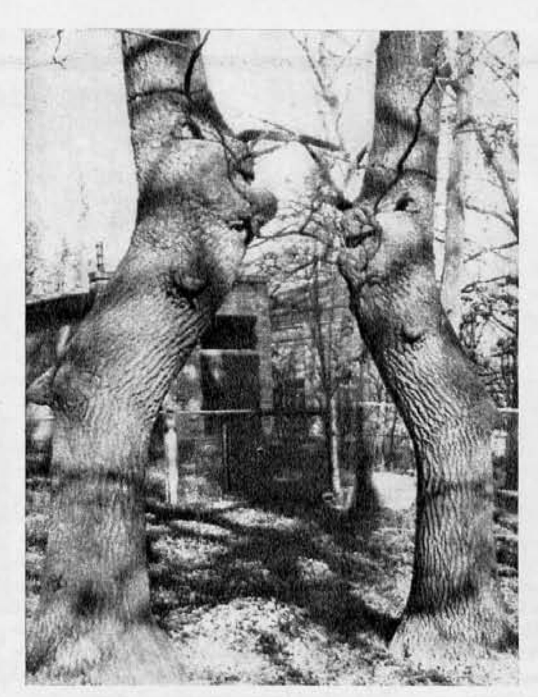
П. КИСЕЛЕВ
В МЕТРО

«Дерева вы мои, дерева...»

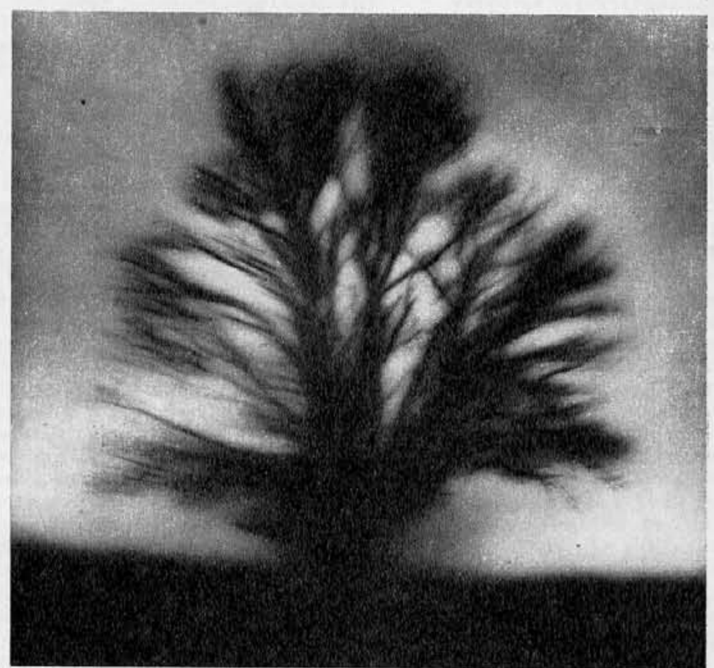


И. ЛОСКУТНИКОВ
(МОСКВА)
ПЛАЧ

Объявив тему этого конкурса, мы думали, что прогуляемся по тенистым аллеям, вдохнем запах цветущих яблонь, пробежим на лыжах мимо падающих сосновых шишек... Конечно, в почте были эти вечные сюжеты, но все же главными героями большинства снимков стали деревья, испытавшие на себе воздействие рук человеческих. К сожалению, не всегда ласковое. За кадром видны топоры, пилы, перочинные ножи, вырезавшие автографы «здесь был Коля» или «Нина плюс Дима». Резцом не по мрамору, а по живому природному телу.
В отличие от конкурса «Грация» здесь авторские эмоции были самые разные, от умиления до гнева.
Первую премию получит И. Лоскутников за работу «Плач». В снимке этом тоже нет однозначности. Грация, боль, сила духа, призыв...













И. САЙДАШЕВ
(ФЕОДОСИЯ)
ПРИЯТНАЯ ВСТРЕЧА

В. ПЕТРОВ
(СВЕРДЛОВСК)
БЕЗ НАЗВАНИЯ

И. ЛОСКУТНИКОВ
НА ЗАКАТЕ

Р. АГАСЬЯНЦ
(МОСКВА)
В КУСКОВО

Н. САМОЙЛОВ
(МОСКВА)
ЗИМНИЕ ЦВЕТЫ

В. ГРУБЕР
(ЧЕЛЯБИНСК)
СТРОЙКА

О языке фотографии

(Резонанс на публикацию снимков А. Слюсарева)

После публикации работ московского фотохудожника Александра Слюсарева («СФ», 1987, № 7) в редакцию пришло много читательских откликов. Не скроем, большинство писем содержали критические отзывы в адрес как статьи, так и снимков. Были в почте и письма, авторы которых, воздерживаясь от критических оценок, не стеснялись признаться в том, что они не понимают того вида художественной фотографии, в котором работает А. Слюсарев. Публикуя выдержки из писем, редакция намерена привлечь внимание читателей к обсуждаемой проблеме и в одном из ближайших номеров предоставить возможность теоретикам изобразительного искусства и авторам работ так называемой «концептуальной фотографии» высказать свою точку зрения на многообразие формы современного языка фотографии.

Получив № 7 «СФ», не удержался, чтобы не написать вам в связи с публикацией работ А. Слюсарева и комментария к ним А. Раппапорта. По-моему, здесь не обошлось без протекционизма. А. Слюсареву, наверное, крайне необходима была публикация в столь представительном журнале. А Раппапорт, применив весь набор искусствоведческих терминов, пытается убедить читателя в «единстве монументального и моментального», якобы отраженного в фотографиях А. Слюсарева. А ведь снимки его, прямо говоря, — серость (кроме, пожалуй, «Низкого солнца»). Я лично сожалею, что пять страниц журнала были отданы никчемным работам. Поверьте, если бы был проведен опрос среди читателей по этим снимкам, автор их, как и статьи, явно погорел бы.

Е. Проценов,
Шахты

Никогда не писал вам, но № 7 «СФ» заставил это сделать. Я фотографирую уже 33 года. Репортаж, пейзаж, портрет, прикладная, научная фотография и т. д. — вот жанры, в которых довелось работать. С 1960 года выписываю «СФ», который стал для меня направляющим печатным органом. Но вот публикация А. Слюсарева. Его снимки — нулевые, какие бывают у всех начинающих, произвольно направляющих камеру на дорогу, пол, угол двора, комнаты, как бездельники, не знающие, на что потратить время. Не тратьте, пожалуйста, страницы любимого журнала на ничто.

А. Максимов,
Загорск

...Вы часто публикуете снимки, недоступные моему пониманию. Например, фотографии А. Слюсарева. Разъяснения А. Раппапорта совершенно неубедительны. Неужели для восприятия даже такого демократичного вида искусства, как фотография, необходима соответствующая подготовка? Я не ретроград и готов приветствовать все новое, если оно несет смысловую или эмоциональную нагрузку. Или я что-то не понимаю? Можно ли считать эти работы порождением поп-арта, гиперреализма или это еще более «свежее» явление?

Ю. Козырев,
Тирасполь

Когда я прочел в первый раз «Рассказы для маленьких детей» Л. Н. Толстого, то был просто поражен примитивизмом языка великого мастера слова. Да и все мои знакомые, взрослые люди, которые их читали, были, мягко говоря, удивлены. А вот дети в восторге от этой книжки. И когда я перечитывал ее им, наверное, десятый раз, до меня, наконец, дошло: ведь рассказы эти написаны языком 2—4-летних детей! И гениальность Толстого в том и заключается, что вспомнил он язык своего детства и сумел передать свои мысли ребятишкам на их родном языке. Со времен Сальери легионы профессиональных критиков, искусствоведов и дилетантов-любителей пытаются «алгеброй гармонию поверить»: открыть формулу успеха, выработать критерии оценки. Существует великое множество делений искусства по жанрам, течениям, различным «измам». Но независимо от этих во многом искусственных делений существуют языки каждого вида искусства. И я бы сказал, что внутри каждого языка существуют свои диалекты, любой самостоятельный автор говорит на своем собственном диалекте. Причем, что интересно, начиная разговаривать на другом языке, он сохраняет свой неповторимый акцент (почерк). Как-то на семинаре в Сыктывкаре развернулась оживленная дискуссия вокруг фотографий А. Слюсарева. Язык не поворачивался даже назвать его снимки пейзажами или натюрмортами. Что же это: реализм, модернизм, сюр... гипер... дада... или еще неизвестно какой «...изм»? И тогда родилось мнение, что это свой особый мир, своя эстетика, свой язык. И это мнение, мне кажется, лучше объясняет фотографию А. Слюсарева, чем традиционные рассуждения о композиции, тональности, ракурсе. С одной только оговоркой, что язык этот принадлежит не только ему, а и другим фотографам — Грантсу, Тарновецкому, Кузнецовой. И многим тем, кого «Чехословацкая фотография» окрестила новой генерацией советской фотографии, а наши теоретики — «новой волной». Мне кажется, представителей «новой волны» больше объединяют не формальные признаки (их снимки достаточно разнообразны и по форме, и по жанру), а именно наличие своеобразного фотографического языка, который не всегда понимают и принимают представители традиционной фотографии. Пикассо говорил: «Мои картины не нужно понимать, их нужно воспринимать». Думаю, что с этой точки зрения современное искусствоведение является не более чем «рассказом по картинке», попыткой перевода с фотографического, музыкального, живописного языка на литературный. Выискивание в симфонии шума дождя, звона ручья, пения птиц (что предлагают детям учителя музыки) не способствует пониманию музыки, а лишь мешает ее восприятию. Точно так же обстоит дело и с фотографией. Любой «перевод» способствует не пониманию произведения искусства, а лишь составлению приблизительного представления о каких-то ассоциациях, вызванных в мозгу критика восприятием этого произведения. Конечно, само понятие «язык искусства» не более конкретно, чем понятие «аура». Но мне кажется, что овладение языками современной фотографии так же необходимо каждому мыслящему фотографу, как знание законов композиции. Надо учить языки!

О. Сизоненко,
Ухта

«Ялта»

В заманчивое и увлекательное фотографическое путешествие по одному из чудесных уголков нашей страны — Крымскому побережью — приглашает пятьдесят тысяч своих читателей издательство «Мистецтво»: таким тиражом здесь вышел новый фотоальбом-путеводитель «Ялта» *. Как гостеприимный гид, всесторонне знакомит нас автор альбома, фотокорреспондент газеты «Советский Крым», член правления фотоклуба «Ялта» Иван Радченко с сегодняшним днем курортного центра Южнобережья, Большой Ялты. Крым и туризм давно интересуют фотографа. Он — автор многих альбомов, комплектов открыток. Среди них — «Ялта приглашает гостей», «Крым заповедный», «Ливадия», «Алупкинский дворец-музей». Новый альбом — продолжение темы. Его яркие цветные снимки — своеобразное путешествие по туристским маршрутам всесоюзной здравницы. Во всей своей красоте предстают перед читателем Гурзуф и Массандра, Ливадия и Форос, Гаспра и Кореиз, Алупка и Мисхор. Объединенные в небольшие тематические главы, фотографии знакомят с уникальной крымской природой, памятниками истории и архитектуры, местами, связанными с жизнью известных поэтов и писателей, народным творчеством. Ряд страниц альбома посвящен организации различных видов отдыха взрослых и детей, событиям из жизни пионерского лагеря «Артек». Многожанровая фотомозаика — от проникновенных лирических пейзажей до чисто информационных кадров — воссоздает праздничную атмосферу города-курорта, его неповторимую экзотику...

Л. ВИКТОРОВА

* Ялта. Фотоальбом. Фото И. М. Радченко, составление В. А. Курча, автор вступительной статьи К. И. Кинелев, макет, оформление и художественное редактирование А. П. Полянского.— Киев: Мистецтво, 1987.

Пополнение главного фотоархива

Семьдесят лет назад, 1 июня 1918 года, В. И. Ленин подписал Декрет о реорганизации и централизации архивного дела в РСФСР. Это положило начало становлению социалистического архивного дела в нашей стране. Об одном из направлений деятельности Центрального государственного архива кинофотодокументов СССР рассказывают сегодня его сотрудники.

* * *

В журнале «Советское фото» № 2 за 1966 год было опубликовано обращение ветеранов партии, видных деятелей государства, науки, литературы, искусства и спорта к фоторепортерам и фотографам, кинооператорам, деятелям культуры и коллекционерам с призывом передавать исторически ценные фото- и кинонегативы на хранение в Центральный государственный архив кинофотодокументов СССР. Это обращение способствовало активизации работы по комплектованию государственного архивного фотографического фонда страны. К нам поступили исторически ценные фотодокументы М. Наппельбаума, Н. Свищова-Паолы, М. Альперта, Г. Вайля, В. Гребнева, Д. Дебабова, А. и Г. Капустянских, В. Кинеловского, О. Кнорринга, Б. Кудоярова, Г. Липскерова, А. Межуева, Е. Микулиной, М. Редькина, Я. Халипа и других известных фотомастеров.

Архив продолжает пополнять свои фонды. Только за 1981—1986 годы принято на хранение около 5000 ценнейших негативов от фотокорреспондентов — участников Великой Отечественной войны — О. Ландер, В. Минкевича, А. Становова. Непреходящую историческую ценность имеют такие фотографии, как «Прием в партию» О. Ландер, «Вот он, чертов рейхстаг!» А. Морозова, портрет Героя Советского Союза Александра Космодемьянского, сделанный незадолго до его гибели А. Станововым. Вдова писателя В. Рудного, служившего флотским военным корреспондентом на Балтике, прошедшего путь от острова Ханко до Берлина, побывавшего в Порт-Артуре, передала на государственное хранение его снимки. Среди них сделанный в Кронштадте в 1941 году портрет легендарного подводника А. Маринеско, снимок продажи билетов на улице осажденного Ленинграда на концертное исполнение 7-й симфонии Д. Шостаковича. Родственники корреспондента АПН Д. Шоломовича безвозмездно передали в архив фотонегативы этого мастера.

В поступившем на государственное хранение архиве фотокорреспондента Е. Явно — тысячи негативов, запечатлевших известных деятелей советской культуры: В. Немировича-Данченко, В. Качалова, А. Толстого, Н. Погодина, Н. Хмелева, Д. Шостаковича и других.

Последним приобретением ЦГАКФД СССР является архив фотокорреспондента Н. Грановского, в котором множество снимков, посвященных истории Москвы.

Работники отдела комплектования выявляют и берут на учет исторически ценные фотодокументы из личных архивов. При этом госархив принимает на себя обязательства по сохранению имени фотографа и его работ для широкого круга общественности, ведет большую работу по реставрации негативов, предоставляет их авторам право пользоваться своими фотодокументами при подготовке выставок, книг, статей. ЦГАКФД СССР проводит встречи, экскурсии, дает публикации в массовой печати, пропагандируя творчество известных мастеров, организует фотовыставки. Так, например, демонстрировались экспозиции работ В. Кинеловского, В. Малышева, Г. Копосова, Г. Липскерова.

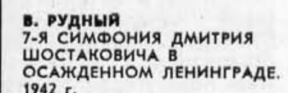
Центральный государственный архив кинофотодокументов выполняет чрезвычайно важную миссию сохранения и приумножения нашего фотонаследства и обращается с просьбой к владельцам личных архивов бережно сохранять исторически ценные фотодокументы и передавать их на государственное хранение по адресу: Красногорск Московской области, Речная ул., 1. Главный фотоархив страны призывает всех профессионалов и любителей светописи, всех, кто запечатлевает на своих снимках мгновения нашей жизни,— внесите свою лепту в фотографическую летопись нашей страны!

М. БИЛЮКИН, Т. ПИГУЛЕВСКАЯ



ЛЕОНИД УТЕСОВ С МУЗЫКАНТАМИ ТЕА-ДЖАЗА НА ЛЕНИНГРАДСКОМ МЕТАЛЛИЧЕСКОМ ЗАВОДЕ. 1931 г.
АВТОР НЕИЗВЕСТЕН





В. РУДНЫЙ
7-Я СИМФОНИЯ ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА В ОСАЖДЕННОМ ЛЕНИНГРАДЕ. 1942 г.





Н. СВИЩОВ-ПАОЛА
А. М. КОЛЛОНТАЙ

Н. СВИЩОВ-ПАОЛА
РЕДАКТОР ЖУРНАЛА «ВЕСТНИК ФОТОГРАФИИ» Н. С. КОРОТКОВ



Ю. БЛАЖНОВ
ВОИНЫ-РАКЕТЧИКИ В ГОСТЯХ У С. М. БУДЕННОГО. 1966 г.

«Туруханские встречи»

Фоторепортаж под таким названием, как уже сообщалось в журнале, получил приз редакции «Советского фото» на Всесоюзной фотовыставке, посвященной 70-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

Норильчанин Владимир Богданов снял этот репортаж во время поездки по туруханскому заповеднику, сопровождая ученого, занимающегося этнографией Сибири, охраной ее природы. Представим автора.

Начало фотографической деятельности В. Богданова относится к казанскому периоду его жизни. Много снимал, учась в химико-технологическом институте, публиковал фоторепортажи в студенческой газете. На четвертом курсе он вступил в казанский фотоклуб «Волга». Через три года после окончания института Богданова пригласили преподавать фотографию в Казанском институте культуры. В это же время он вместе с единомышленниками организовал известный теперь почитателям фотографии фотоклуб «Тасма».

В 1977 году Владимир переехал в Норильск, стал членом фотоклуба «69-я параллель», а затем одним из создателей фотоклуба «Норильск», который, хотя и насчитывает всего десять человек, за короткое время провел множество выставок.

Сейчас Богданов преподает фотографию в школе с эстетическим уклоном. Образовалась своеобразная семейная фотографическая династия. Старший сын — член фотоклуба «Тасма», второй учится фотографии в школе у отца, а у третьего фотоаппарат — своеобразная игрушка, которая со временем, кто знает, может стать не только забавой.

...Почти все фотографии Богданова репортажные, социально активные. Он не любит сложных технических приемов печати и кадрирует, как правило, при съемке. Примером для него служат Александр Родченко, Эдвард Стейхен, фотографы «Магнума».

Эти его продуманные пристрастия, как вся вполне целенаправленная творческая жизнь, говорят о том, что успех «Туруханских встреч», конечно, не случаен.

А. ТАРЛОЕВСКИЙ



ФОТО **ВЛАДИМИРА БОГДАНОВА**







ИЗ ФОТОРЕПОРТАЖА «ТУРУХАНСКИЕ ВСТРЕЧИ»

Из истории японской светописи

Когда фотография начала свое триумфальное шествие по Европе, далекая Япония была замкнутым государством, придерживалась политики изоляции и с внешним миром общалась через Нагасаки, Иокогаму и Хакодате — порты, в которые разрешалось заходить голландским торговым судам. На многие десятилетия эти города стали меккой ранней японской фотографии — именно там в 1841 году голландцы познакомили страну восходящего солнца с диковинным чудом — светописью.

Самый ранний из известных дагеротипов был сделан в Японии в 1854 году участником американской экспедиции под командованием М. Перри, покончившей с политикой изоляции, открывшей японские порты для кораблей всех стран.

Развитие собственно японской фотографии началось в конце 1850-х годов, после перехода на мокроколлодионный процесс. Фотография стала проще и дешевле. Появились первые профессиональные фотографы Уэно Хикома и Симука Рэндзе, открывшие свои фотостудии в 1862 году. Становление фотографии пришлось на время грандиозных перемен в жизни феодальной страны — происходил поворот к капитализму, начиналась промышленная революция. Бурное развитие экономики, социальные и политические изменения — вот та почва, на которой росла ранняя японская фотография. Ее особенность — коммерческий характер и четкая ориентация на вкусы иностранных моряков и торговцев. Они получали то, что хотели — экзотику: пейзажи с японской сосной, ветками цветущей сакуры, рикши, гейши, полуобнаженные девушки из чайных домов Иокогамы и Нагасаки, самурай, делающий харакири и т. п. Существовал массовый портретный «промысел», ибо всякий иноземец считал своим долгом сфотографироваться в японской национальной одежде рядом с молодой японкой. Фотобизнес диктовал свои условия.

Наряду с такой фотографией для людей с невзыскательным вкусом существовала и набирала силу более серьезная, главным образом портретная фотография. Боязнь оккультной силы фотокамеры, предрассудки типа «сфотографируешься и твоя тень исчезнет» вскоре исчезли, и толпы жаждущих стали осаждать фотостудии. Признанным мастером портрета стал Уэно Хикома. Ему было двадцать пять лет, когда он открыл в Нагасаки свою студию. Работы этого фотографа с характерным для него резким освещением объекта съемки и отсутствием ретуши приближают сегодняшнего зрителя к правде тех лет. Именно тогда, в 1860-е годы, в японском языке закрепляется название фотографии — два иероглифа, означающие «копировать правду», «воспроизводить реальность». Такое толкование фотографии помогло японцам ввести светопись в свою сложную систему искусств, увязав ее с традиционными видами, для которых была характерна высокая степень реальности, детализированности изображения. Кроме Уэно Хикома в портретном жанре работали многие, но вряд ли кого-либо из них можно поставить вровень с замечательными европейскими мастерами Дж. Кэмерон, Надаром, С. Левицким. В Японии так и не были созданы портреты известных людей той эпохи, которые отличались бы столь же высоким художественным уровнем, как произведения знаменитой французской «Галереи современников».

Одновременно с портретурой развивалась и документальная фотография, оплотом которой был город Хакодате на острове Хоккайдо, самом северном из японских островов. В 70-е годы XIX века в развитии японской документальной фотографии большую помощь оказали иностранные специалисты, среди которых были и русские. Именно русские (имена их установить не удалось) помогли самым крупным фотографам хоккайдской группы Тамото Кендзо и Кицу Кокичи, открыть свои студии в 1864 году. Фотографам на Хоккайдо вменялось в обязанность своими снимками привлекать на остров новых поселенцев.

Первое поколение японских фотографов-профессионалов состояло из людей талантливых и настойчивых: чтобы научиться фотографировать в середине XIX ве-



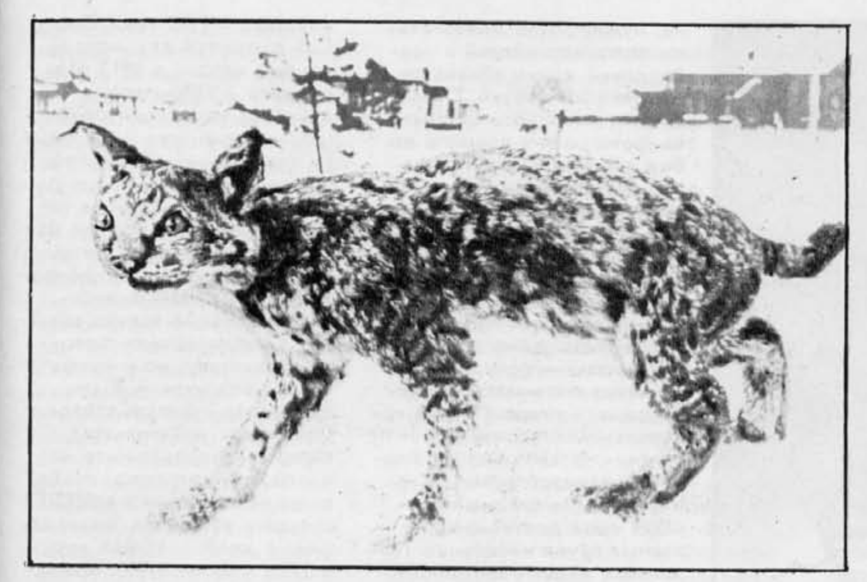
КАЗНЬ ШПИОНА. 1905 г.
АВТОР НЕИЗВЕСТЕН



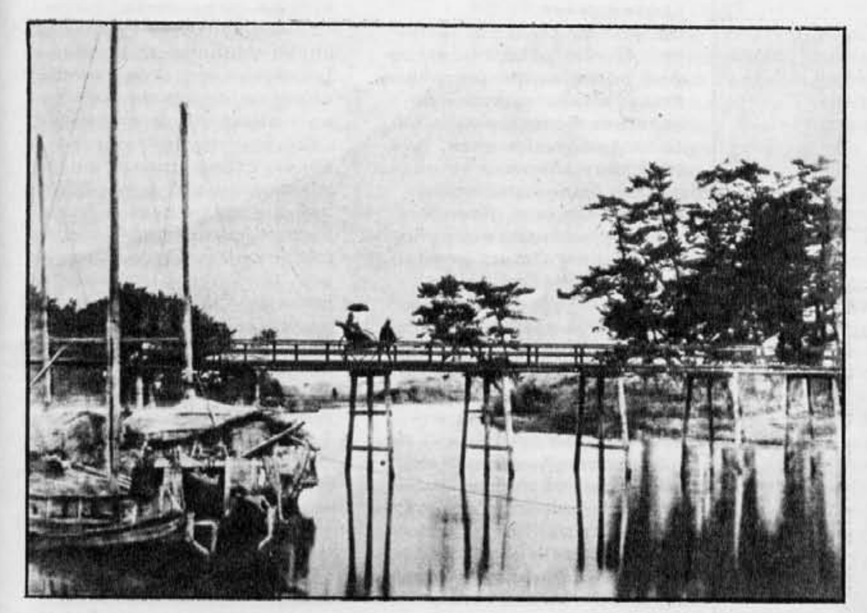
НОСИЛЬЩИКИ ПАЛАНКИНА. 1868—1882 гг.
АВТОР НЕИЗВЕСТЕН



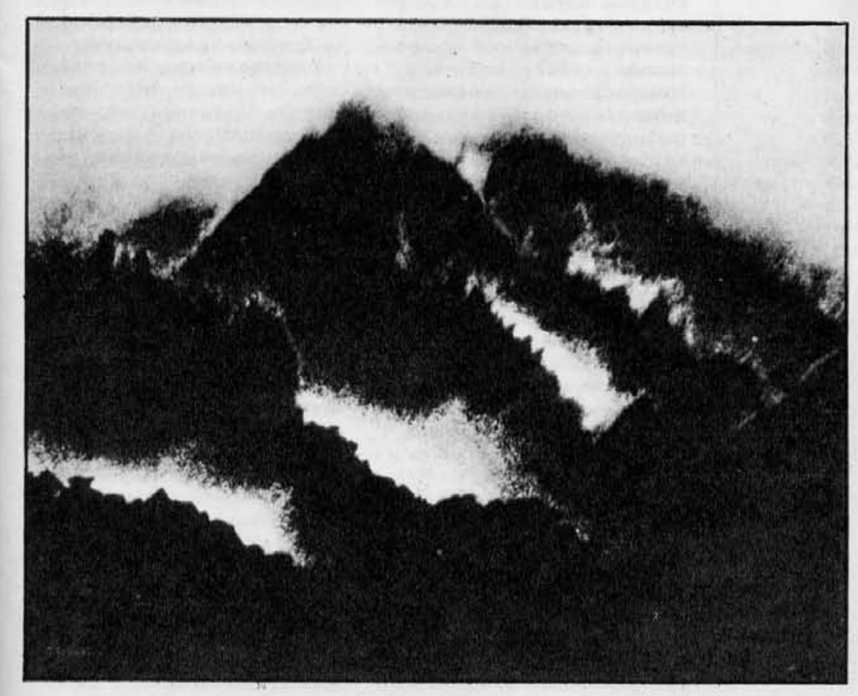
САМУРАЙ СО СЛУГОЙ. 1853—1867 гг.
АВТОР НЕИЗВЕСТЕН



САХАЛИНСКИЙ КОТ. 1898—1912 гг.
АВТОР НЕИЗВЕСТЕН



МОСТ НА ФОНЕ ФУДЗИЯМЫ. 1883—1897 гг.
АВТОР НЕИЗВЕСТЕН



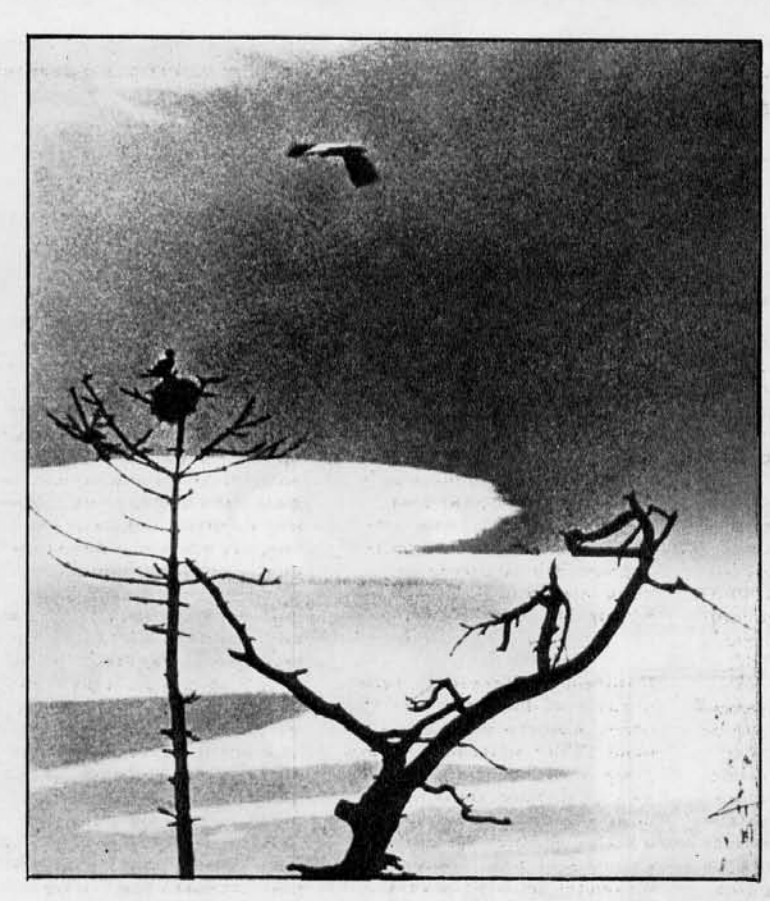
ПОСЛЕ ДОЖДЯ. 1933 г.
ФОТО **УМЕСАКА ОРИ**



ТАМИРИС. 1928 г.
ФОТО **СУМИНАМИ СОИЧИ**



БЕЛЫЙ ЦВЕТОК. 1931 г.
ФОТО **ТАМУРА СЭКЭЙ**



СЦЕНА С ОБЛАКАМИ. 1938 г.
ФОТО **НАРИТА СУНЬЕ**



РЫБАК. 1940 г.
ФОТО **ХАМАЙА ХИРОСИ**

ка, нужно было обязательно знать английский и голландский языки и начатки европейской науки. С развитием японского общества фотография вошла в набор обязательных признаков цивилизации вместе с прессой, паровым двигателем, газовым освещением и дирижаблем.

С ростом популярности фотографии сами фотографы теряли прежний престиж, поменялось даже название профессии — если раньше их называли «мастер фотографии», то потом стали говорить «человек из фотостудии». В 1883 году в Японии появились сухие фотопластинки, и фотография стала куда доступнее для разных групп населения. Появились первые фотолюбители, занимавшиеся фотографией для собственного удовольствия.

На исходе XIX века технический прогресс в полиграфии породил фотожурналистику: в газетах стали появляться фотоснимки в виде отдельных вклеек, а в 1904 году впервые на одной полосе были напечатаны текст и снимок. Японские фотожурналисты попробовали свои силы на японо-китайской войне конца XIX века. Русско-японская война 1904—1905 годов была первой войной, широко отснятой фотографами разных стран. Японские фотографии оказались, пожалуй, самыми лучшими — люди впервые увидели лицо современной войны, амбиции и безжалостность японской императорской армии.

Бурное развитие экономики страны привело к созданию технической и социальной базы для массовой фотографии. В 1889 году было создано первое фотографическое общество, членами которого стали как профессионалы, так и любители. Профессионалы занимались в основном коммерческой фотографией — на их снимках красавицы в кимоно рекламировали косметику, мыло, пиво. Один из самых предприимчивых профессионалов — Кадзима Сейбе — создал за несколько лет до первой мировой войны систему фотоэкскурсий — на арендованных поездах в сопровождении гейш и музыкантов выезжало несколько сотен состоятельных людей, которые развлекались, веселились и фотографировали.

Популяризация фотографии вызвала расцвет всевозможных фотоклубов, выставок, учебных курсов. Призыв к развитию художественной фотографии прозвучал в 1904 году, когда Като Сеичи опубликовал программный манифест «О художественной фотографии». Регулярные выставки начались с 1907 года. Первый фотоклуб для молодежи был создан в 1913 году. Начиная с 1890-х годов, издавалось несколько фотографических журналов, один из которых — «Сасин Геппо» — существовал до 1940 года. В двадцатые годы фотожурналы росли, как грибы, а популярные еженедельники были полны фотографий. Главные японские газеты не только широко использовали фотожурналистику, но и выпускали фотокниги и были спонсорами фотовыставок. Появились издательства, специализировавшиеся на «изящной фотографии». Токийская академия изящных искусств включила фотографию в свой учебный курс, с 1926 года ее стали преподавать в Высшем технологическом училище. В 1923 году при поддержке фотопромышленности открылось новое учебное заведение — Токийский фотографический колледж с трехлетним сроком обучения. Экономический бум первой мировой войны стимулировал фотографию: число фотолюбителей росло с каждым днем, импорт фотоматериалов за шесть лет вырос в восемь раз. Фотопромышленность добилась заметных успехов: японские камеры начали пользоваться спросом, хотя на рынке царил карманный «Кодак», а с конца 20-х годов — «Лейка».

Художественная фотография в Японии стала развиваться несколько позже, чем на Западе. Лишь в 1904—1909 годах японские мастера стали использовать сложную технику печати, выявляя художественные достоинства своих работ. Одинаковые методы и материалы, применяемые фотохудожниками в Европе и в Японии, предполагают их заимствование у европейцев, но можно говорить и о взаимовлиянии, ибо яркий ориентализм многих художников-европейцев, повальное увлечение Востоком, его культурой отразилось и на художественной фотографии Запада.

В 20-е годы Япония стремится занять определенное место в мировой фотографии — ее фотомастера участвуют в международных выставках, в Токио проводятся международные салоны. Тогда же появляются признаки упадка художественной фотографии — раздаются критические голоса, отмечающие ее превращение в нагромождение туманных линий и смазанных фигур. Экономический кризис, поразивший капиталистический мир в конце 20-х годов, резко ослабил позиции художественной фотографии с ее эстетикой, основанной на традициях жи-

вописи. «Вторая промышленная революция», социальные изменения, рост милитаризма привели к решительным изменениям в японской фотографии «эпохи развития», как позже стали называть тридцатые годы. Как только не именовали тогда фотографию: новая, авангардная, реальная, сюрреальная — неопределенность названий лучше всего говорит о неопределенности путей ее развития в новых условиях. Вовлеченные во всемирный фотографический процесс, японские фотографы оказались очень восприимчивыми к фотоавангарду, к видению немецкой группы «Баухауз», к новаторскому творчеству Ласло Моголи-Надя, выставка которого прошла в Токио в 1926 году. Идея единства искусства и технологии, высказанная группой «Баухауз», оказалась близкой фотохудожникам Японии 30-х годов. Ведущие фотографы страны пришли к мнению о необходимости создания «новой фотографии».

Если традиционная художественная фотография подражала живописи, то авангард «новой фотографии» искал свой идеал в современном механистическом мире, акцентируя внимание на «реальном», «фактическом». Отсюда и поиски истины в геометрии промышленных сооружений, в деталях механизмов. Для фотохудожников огромным открытием стало осознание того, что в их руках не кисть живописца, не зеркало, отражающее мир, а машина, фотографический механизм, что использование его механической сущности дает уникальную возможность нового восприятия и понимания реальности.

Сверхувеличения, макросъемка, мультиэкспонирование, непривычные ракурсы создавали новый язык фотографии. Если раньше камеру ценили за способность «остановить момент» во всех подробностях и точной перспективе, то теперь ее оценили как механизм, позволяющий выделить фрагменты, чтобы обнаружить новую реальность пространственных связей.

Исследователи японской фотографии считают, что вся современная светопись этой фотографической державы базируется на принципах и находках 30-х годов.

Ю. ТРУБНИКОВ

Публикация подготовлена по материалам книги: «A century of Japanese photography». Pantheon books, New York, 1980.

ФОТОПОЧТА

Редакция получила ответ

Фотолюбитель А. Юлдашев из Ферганской области написал в редакцию о том, что он выслал в ремонт свой фотоаппарат по адресу, указанному в журнале несколько лет тому назад. Прошло много времени, но ответа он до сих пор не получил.

Мастерская № 92 по ул. Космонавтов, 8, о которой речь шла в № 10 «СФ» за 1984 год, закрыта. Фотоаппаратуру в ремонт по почте можно в настоящее время выслать в мастерскую № 77 по адресу: 117437, Москва, ул. Волгина, 25 (тел. 330-45-55). Заведующий мастерской С. Люлин сообщил, что мастерская производит гарантийный и послегарантийный ремонт отечественных фотоаппаратов ПО «Завод «Арсенал», послегарантийный ремонт отечественных фотоаппаратов Красногорского механического завода (кроме «Зенита» моделей 4, 5, 6, 7, 16, «Москвы», «Искры», «Старта», «Нарцисса»), завода «Зенит», а также производства фирмы «Пентакон» (ГДР).

В связи с нерегулярной поставкой запчастей из ГДР, а также с неполучением их к фотоаппаратам ПО «ФЭД», БелОМО и фотоаппаратам, выпуск которых прекращен более 10 лет тому назад, ремонт этих моделей производится только при наличии производственных возможностей.

При отправке посылки нужно соблюдать следующие требования: фотоаппарат упаковать в жесткий ящик, на крышке которого надписать «Осторожно — стекло». В посылку вложить письмо с перечнем неисправностей и подтверждением оплаты ремонта наложенным платежом. Сумма оценки посылки должна составлять 75% от первоначальной стоимости фотоаппарата. Ремонт производится в течение 10—15 дней со дня получения посылки. В объеме выполненных работ мастерская дает гарантию на 6 месяцев. В случае повторного обращения заказчика в течение гарантийного срока расходы по пересылке оплачивает мастерская.

М. Ойрах из Москвы спрашивал, когда же, наконец, в продаже появятся давно обещанные переходные кольца к фотоаппарату «Киев-17»? На вопрос редакции начальник эксплуатационно-ремонтного отдела производственного объединения «Завод «Арсенал» А. Селюк сообщил, что в четвертом квартале 1987 года 7000 переходных колец к «Киеву-17», в том числе и кольцо КП-42/Н для использования объективов от «Зенитов» (о котором конкретно шла речь в письме), были отправлены базе «Укркульторга». Эти переходные кольца можно будет купить в торговой сети.

Читатель В. Терентьев, прочитав в «СФ» (1986, № 11) ответ заместителя начальника ЦРКО «Рассвет» В. Федина о разработке и освоении на Харьковском производственном объединении «ФЭД» дальномерного фотоаппарата типа «Москва» на новой элементной базе, просил редакцию сообщить о сроках освоения новой модели и ее технических характеристиках. Как ответил нам заместитель главного инженера по товарам народного потребления ПО «ФЭД» Б. Филиппов, для сложных изделий (а новый фотоаппарат будет значительно сложнее «Москвы») с момента принятия решения до серийного выпуска проходит 3—4 года. Ведь в разработку входит конструирование механических узлов, затвора, расчет объектива, проектирование электронной схемы, создание опытных образцов, испытания и, наконец, многочисленные утверждения и согласования. Процесс освоения камеры в производстве также достаточно трудный и длительный. Краткие технические характеристики разрабатываемого фотоаппарата: размер поля изображения — 57×72 мм; затвор — центральный, механический; диапазон относительных отверстий объектива — от 1/3,5 до 1/16; режимы работы — ручной и полуавтоматический. Ориентировочная цена — 200 рублей. Серийный выпуск намечен на 1989 год.

Познакомившись с новыми правилами пользования Московским метрополитеном, в которых появился пункт, запрещающий фото- и киносъемку без письменного разрешения его руководства, москвичи С. Савин и Е. Андреев заинтересовались, по каким мотивам введен этот запрет, кому и в каких случаях администрация метрополитена дает такое разрешение.

На наш запрос, адресованный Главному управлению метрополитенов Министерства путей сообщения СССР, пришел ответ за подписью заместителя начальника управления В. Водяхина. Приводим его с небольшими сокращениями. «Метрополитен входит в перечень объектов, не подлежащих фотографированию, так как он является не только транспортным средством. И до ввода новых, действующих с 1986 года, Правил пользования метрополитеном запрещалось осуществлять на станциях метрополитена фото- и киносъемки без письменного разрешения руководства метрополитена. Это запрещение распространяется на граждан не только нашей, но и зарубежных стран. За нарушение пункта 9.7 Правил пользования метрополитеном на пассажиров административные взыскания не налагаются, но работниками внутренних органов (милиции) пленка из аппарата изымается и уничтожается».

От редакции. В этом ответе В. Водяхина не все ясно. На какой нормативный документ, именуемый «перечнем», ссылается министерство? Каким образом (и на протяжении скольких лет) мог существовать запрет, о котором не были проинформированы фотографы? И как увязать запрет гостю столицы сделать снимок «на память» с одновременным тиражированием изображений «лучшего в мире метро» в сотнях тысяч экземпляров красочных открыток и буклетов, отпечатанных типографским способом и продающихся в киосках «Союзпечати»? И наконец, остался без ответа последний вопрос: кому и в каких случаях руководство метрополитена выдает разрешение на фотосъемку? Хотелось бы получить ответ и на него, а заодно познакомить фотографов с порядком получения разрешения.

«Зенит-автомат» — «камера года»?



ФОТО 1

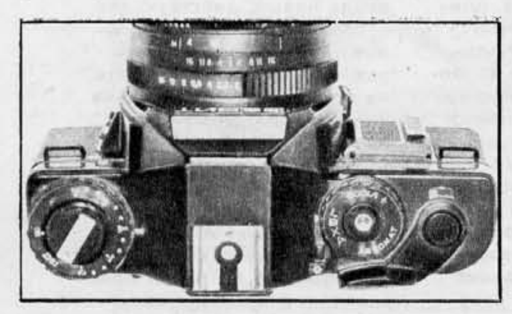


ФОТО 2



ФОТО 3



ФОТО 4

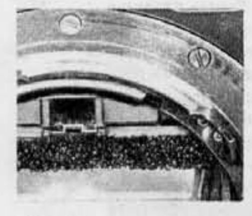


ФОТО 5

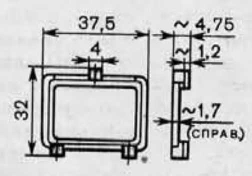


РИС. 1

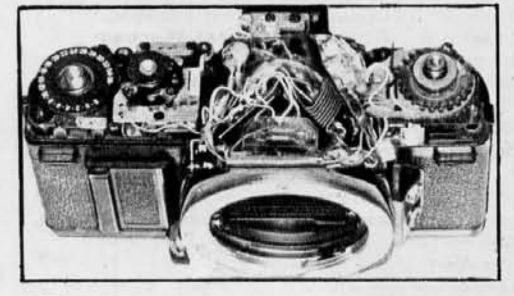


ФОТО 6

ФОТО В. АНЦЕВА И В. ФЕДАЯ

РЕДАКЦИЯ ПРОВОДИТ ИСПЫТАНИЯ

«Камера года» — так на западном рынке принято ежегодно отмечать камеру, которая благодаря реализованным новым техническим решениям обошла другие модели в данном типе фотоаппаратов. Поскольку в минувшем сезоне среди отечественных зеркальных камер «Зенит-автомат» остается единственной новинкой, то нашей «камерой года-87» придется назвать эту модель.

Отметим некоторые особенности фотоаппарата. «Зенит-автомат» (технические характеристики камеры см. «СФ», 1986, № 9) — автомат выдержки, когда после предварительной (ручной) установки диафрагменного числа на объективе затвор автоматически бесступенчато отрабатывает оптимальную выдержку. Необходимо также предварительно установить светочувствительность пленки. Светоизмерение по системе TTL, то есть через съемочный объектив, производится при полностью открытой диафрагме. Измерение света локально-интегральное, центрально-взвешенное, с приоритетом в центральной части кадра и смещением измеряемой зоны к нижней части кадра. Камера оснащена электронным спуском, требующим незначительного усилия при нажатии на спусковую кнопку, а также гнездом для дистанционного спуска и электронным автоспуском. Она не имеет механической выдержки и работоспособна только с установленными источниками тока. При использовании сменных объективов (М42×1) измерение экспозиционных параметров происходит при рабочей диафрагме.

Представим читателю основные узлы и элементы фотоаппарата. На лицевой стороне корпуса камеры слева (фото 1) расположены: отсек для батареи, клавиша замка байонета и ниже — кнопка репетитора диафрагмы. Размеры отсека позволяют установить различные по наружному диаметру отечественные и зарубежные батареи с небольшим (до 2 мм) разбросом размеров по высоте. Благодаря матерчатому язычку внутри отсека батареи легко извлекаются. Справа на корпусе (фото 1) размещены два гнезда: верхнее — для соединения с кабельным ИФО; нижнее — для подключения дистанционного пуска «ПД»; в верхней части расположено окно сигнального светодиода автоспуска, мигание которого указывает на временную задержку после нажатия на кнопку автоспуска. Сверху справа на камере (фото 2) размещены: курок взвода, который устанавливается в фиксированное стартовое положение (угол ~15°), окно счетчика кадров, головка переключателя режимов работы, кнопка автоспуска; слева — головка обратной перемотки и диск со шкалой для ввода светочувствительности пленки.

Опорная плоскость курка взвода удобна для пальца, имеет достаточные размеры (7×15 мм) и не вызывает срыва пальца с курка. Счетчик кадров осуществляет прямой отсчет кадров и возвращается в исходное положение при открывании задней крышки. При поджатии спусковой кнопки в поле зрения видоискателя загораются два светодиода ЭУ, дальнейшее нажатие на кнопку приводит к срабатыванию затвора. Головка переключателя имеет четкую фиксацию четырех позиций: L (Lock) — полное отключение питания камеры; B (Bulb) — выдержка от руки; «X» — режим съемки с ИФО (выдержка 1/60 с) и «A» — автоматический режим, при котором фокальный шторный затвор с матерчатыми шторками отрабатывает выдержки от 1 до 1/1000 с. Значения светочувствительности пленки на диске со шкалой обозначены еще по старому ГОСТу, однако дискретность чисел светочувствительности составляет 1/3 ступени, что соответствует новому ГОСТу. Диапазон экспокоррекции — ±2 ступени; установка лимба на «+» приводит к увеличению экспозиции, а на «—» — к ее уменьшению.

Посадочное кольцо камеры (фото 3) выполнено в варианте байонета «К»: слева на фланце байонетного кольца расположен штырь замка объектива, в глубине виден рычаг привода механизма «прыгающей» диафрагмы, справа по внутреннему торцу скользит рычаг ввода в ЭУ значения относительного отверстия объектива и установки диафрагм. Рычаг соединен с контактной группой. Сменные объективы с резьбой М42×1 устанавливаются на камеру через переходной адаптер, который входит в комплект фотоаппарата. Для этой же цели можно использовать аналогичный адаптер ЛОМО. При этом необходимо учесть, что опорная поверхность объектива должна устанавливаться на опорную поверхность байонетного кольца фотоаппарата. Одним из достоинств камеры является возможность замены фокусировочного экрана, который можно извлечь, открыв замок (фото 5). Надо отметить, что руководством по эксплуатации замена фокусировочных экранов не предусмотрена. Остается лишь сожалеть, что изготовители не укомплектовали камеру сменными фокусировочными экранами.

Видоискатель камеры отличается от своих предшественников («Зенит TTL», «19») повышенной яркостью изображения, однако уступает по этому параметру многим зарубежным фотоаппаратам. Фокусировочный экран видоискателя состоит из линзы Френеля, клиньев Додена и микрорастра. При покупке фотоаппарата советуем любителям проконтролировать точность фокусировки по клиньям и микрорастру. Дистанция до объекта съемки должна оставаться неизменной и совпадать при раздельной фокусировке. Справа в поле зрения видоискателя установлены два светодиода. Верхний указывает, что условия съемки объекта требуют отработки выдержки короче 1/1000 с, которую камера обеспечить не может. Свечение нижнего светодиода информирует о том, что отрабатываемая выдержка длиннее 1/30 с. Попеременное мигание двух светодиодов информирует об отрабатываемых выдержках от 1/30 до 1/1000 с. Двойные полозки в сочетании с длинным прижимным столиком (62 мм) обеспечивают необходимое выравнивание пленки в фильмовом канале. Две плоские пружины, установленные на откидной крышке, фиксируют кассету, предотвращая ее поворот.

Камера насыщена элементами электроники. Под верхней крышкой и за предохранительным передним щитком (фото 6) расположена гибкая печатная плата. Поэтому фотолюбителям настоятельно не рекомендуем снимать верхнюю крышку и самостоятельно ремонтировать фотоаппарат. Во время съемок камера надежно работала при температурах —20 ÷ —25 °С с использованием выносного контейнера с батареями. Работоспособность камеры обеспечивается в диапазоне напряжений от 3,9 до 6В, потребляемый ток — 30 ÷ 35 мА.

В различных условиях съемки испытатели отметили идентичность экспонирования негативов при изменении диафрагменного числа от 2 до 16. Стабильность результатов и высокое качество снимков были выявлены при макросъемке с применением набора удлинительных колец «Асахи пентакс», а также при использовании различных творческих насадок— снимок «Разминка» (фото 12). Съемка на цветную негативную пленку «Агфа ХR-100» показала, что качество цветопередачи на негативах, отснятых «Зенитом-автоматом», не уступает негативам, экспонировавшимся «Кэноном-А1». С целью проверки работы ЭУ вводи-



ФОТО 7. ДАЧНЫЙ ПОСЕЛОК



ФОТО 8. ФРАГМЕНТ ЦЕНТРА КАДРА



ФОТО 9. ФРАГМЕНТ КРАЯ КАДРА



ФОТО 10. ЗА КУЛИСАМИ



ФОТО 11. ПЕРЕД ВЫХОДОМ

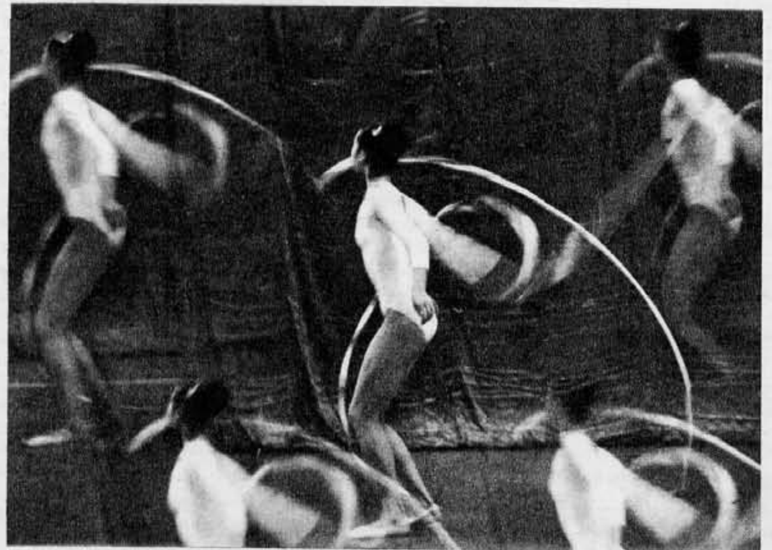


ФОТО 12. РАЗМИНКА

лась экспокоррекция от +2 до —1 1/3 экспозиционных ступени. Принтер «Агфа» исправил экспокоррекцию, и со всех негативов были получены идентичные «стандартные» цветные отпечатки.

Снимок «Дачный поселок» (фото 7), увеличенные фрагменты центра кадра (фото 8) и края кадра (фото 9) подтверждают неплохие технические характеристики системы объектив — камера. Снимок «За кулисами» (фото 10) — пример театральной съемки с контровым освещением — вариант наиболее жестких условий для объектива без многослойного просветления. Дугообразные засветки и ухудшение изображения вблизи источника света свидетельствуют, что повышенное светорассеяние по-прежнему остается ахиллесовой пятой отечественных объективов. Спортивная съемка статичных моментов — снимок «Перед выходом» (фото 11) — не вызывает затруднений. Съемка же движений удается редко. В немалой степени это связано с затруднением наводки на резкость по полю фокусировочного экрана; отсутствием контроля в видоискателе значений выдержек и диафрагм, а также повышенными вибрациями. С целью устранения этих недостатков В. Федаем фокусировочный экран на одной из камер был перевернут матовой поверхностью к окуляру видоискателя, а линзой Френеля — к объективу. Для этого к держателю экрана (рис. 1) клеем БФ-2 приклеиваются небольшие площадки. Толщина (ориентировочно 1,2 мм) подбирается экспериментально. После такой доработки камеры появилась возможность уверенной фокусировки по полю — существенное преимущество, особенно при применении телеобъективов, когда клинья Додена начинают бликовать.

Механизмы «прыгающей» диафрагмы и привода зеркала оснащены жесткими пружинами. Кроме того, масса зеркала «Зенита» увеличена (толщина 1,4 мм) (фото 3) по сравнению с зеркалом «Киева-20» (толщина 1 мм), что вызывает значительные вибрации при работе камеры. Вибрации уменьшились после установки зеркала от «Киева-20».

К сожалению, в испытуемых образцах не были устранены ранее отмеченные «СФ» недостатки: отечественный объектив «Гелиос-44К-4» заклинивал на зарубежных камерах с байонетом «К» и срывался ввод значений диафрагмы в ЭУ камеры; на отечественном объективе опять не оказалось предохранительного выступа около рычага диафрагмы (фото 4); значения диафрагменных чисел объективов «Пентакс» не вводились в «Зенит-автомат». Испытатели посетили КМЗ и доказали изготовителям причины, показав разницу в геометрических размерах посадочного кольца камеры и проточки у поводка (слева на фото 4). Для использования зарубежных объективов на «Зените-автомате» следует поводок ЭУ камеры (справа на фото 3) подогнуть, выдерживая зазор ~1 мм между ним и боковой поверхностью посадочного кольца. Справа на фото 3 виден шестигранный винт, служащий для регулировки резинового упора зеркала, а следовательно, и юстировки зеркала в небольших пределах. Испытатели отметили целесообразность установки подпружиненного упора, аналогично конструкции, примененной на камере «Алмаз-103». К недостаткам камеры следует отнести конструкцию экспокорректора, ограничивающую при малых и больших значениях светочувствительности ввод полного диапазона экспокоррекции, ненадежную конструкцию замка крышки отсека питания, неудачное использование мерного валика из пластмассы с меньшими, чем у «Киева-20», размерами зубьев. Ручка обратной перемотки задевает за три заклепки лимба экспокоррекции. Поэтому во время испытаний под головку пришлось подложить

тонкую шайбочку. Жаль, что в комплект камеры не входят: резиновый наглазник, с возможностью установки в нем диоптрийной линзы, крышки-заглушки для камеры и объектива и треугольные кольца-ушки для ремня камеры. Камера появилась в продаже без самых необходимых принадлежностей, сменных объективов, и это обстоятельство существенно снижает съемочные возможности «Зенита-автомата».

ЛАБОРАТОРНЫЕ ИСПЫТАНИЯ

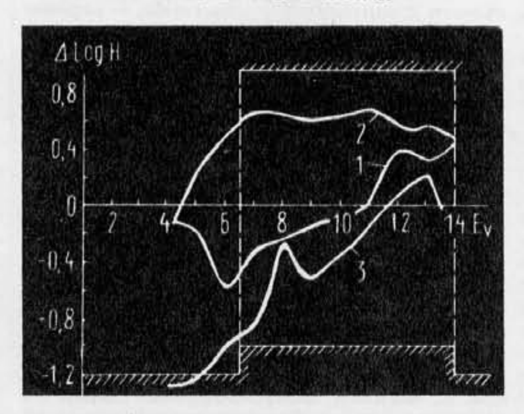


РИС. 2. График суммарной погрешности экспозиции (Δlog H): 1 — «Пентакс-МХ» № 4246294; 2 — «Зенит-автомат» № 8604516; 3 — «Зенит-автомат» № 8600523 $\delta п_1$=1,05 ст; $\delta п_2$=0,9 ст; $\delta п_3$=1,5 ст.

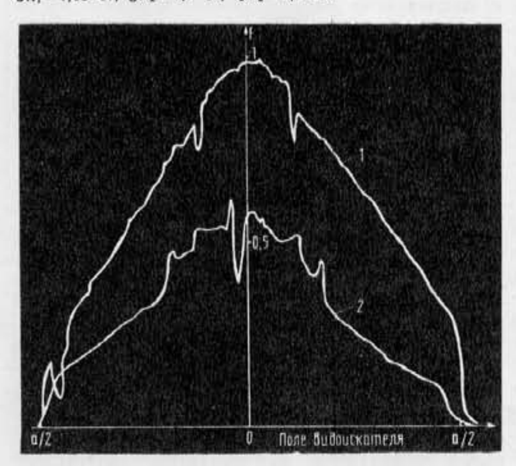


РИС. 3. График распределения освещенности изображения в видоискателях: 1 — «Пентакс-МХ» 2 — «Зенит-автомат» с объективом SMC «Пентакс» 1,4/50.

Определение суммарной погрешности экспозиции (Δlog H) проводилось при числе светочувствительности S=100 ГОСТ/ISO, относительном отверстии 1 : 4, в диапазоне выдержек от 1 до 1/1000 с.

Анализ проведенных испытаний выявил соответствие представленных на испытания образцов ОСТу 3-4403-81 по группе Б. Допускаемая Δlog H составляет ±1,0 ступени в основном диапазоне яркостей L=12,6÷3200 кд/м² (вертикальные штриховые линии, рис. 2) и ±1,2 ступени — в дополнительном диапазоне. Ширина полосы погрешности δп составляет у «Пентакса-МХ» — 1,05 ступени, у камер «Зенит-автомат» — 0,9 и 1,5 ступени (соответственно).

Как следует из рис. 2, представленные фотоаппараты «Зенит-автомат» настроены по-разному. Один из образцов настроен на передержку.

Второй образец настроен в основном на недодержку, с ярко выраженной тенденцией к снижению ошибки в сторону коротких выдержек (съемка объектов с большими яркостями). Аналогичной характеристикой обладает и «Пентакс-МХ». Фотолюбитель должен помнить, что для уменьшения влияния суммарной погрешности фотокамеры «Зенит-автомат» имеют лимб со шкалой ввода поправки (коррекции) экспозиции, пользуясь которым, **знная индивидуальные особенности фотокамеры**, можно существенно улучшить качество получаемых снимков.

Проведенное исследование погрешности ввода светочувствительности (Δlog S) показало, что все три испытуемых образца обладают незначительной погрешностью, которая составляет у камеры «Пентакс-МХ» ± ±0,06 ступени, у «Зенита» — ±0,15 и ±0,08 ступени. Методика определения Δlog S состояла в определении доли, которую вносит ввод числа светочувствительности в суммарную погрешность экспозиции (см. таблицу).

Проведенное исследование светорассеяния показало, что у «Пентакс-МХ» оно составляет 0,91%, а у «Зенита-автомата» — соответственно 2,12 и 2,35%, хотя следует отметить, что эти значения существенно ниже значения, заложенного в ТУ, которое составляет 3%.

Фотографическая разрешающая способность (ФРС) определялась в плоскости наилучшей наводки на резкость на 36 лучевых радиальных мирах абсолютного контраста с расстояния более 50f′ (мокрый процесс, пленка КН-1, проявитель Чибисова — стандартный № 1). Значения ФРС в центре поля и по краю приведены в таблице.

Исследования видоискателей фотоаппаратов «Зенит-автомат» и «Пентакс-МХ» проводились по следующим основным параметрам: распределение освещенности изображения по полю зрения видоискателя; определение разрешающей способности видоискателя; определение величины совпадения поля видоискателя с полем кадра; оценка точности фокусировки штатного объектива.

Освещенность изображения видоискателя и ее распределение по полю зрения зависит от пропускания всех элементов, составляющих оптическую систему видоискателя (объектив, откидное зеркало, фокусировочный экран, конденсорная линза, пентапризма, окуляр). Испытания были проведены на установке с использованием сканирующего «точечного» источника света. Сравнительные измерения распределения освещенности изображения по полю зрения видоискателя проводились вдоль длинной стороны кадра. Как показали исследования (см. рис. 3), освещенность изображения видоискателя «Пентакс-МХ» на 50% выше, чем в видоискателях фотоаппаратов «Зенит-автомат».

Разрешающая способность видоискателей фотоаппаратов определялась по штриховой мире ГОИ. Измерения показали, что совпадение поля видоискателя с полем кадра у «Пентакс-МХ» — 92%, у «Зенита-автомата» — 90%.

Проводилась оценка точности фокусировки съемочного объектива в зависимости от вида фокусировочных устройств. Как показали исследования, самую высокую точность фокусировки в данном варианте обеспечивают клинья Додена, используемые в фокусировочном экране фотоаппарата «Зенит-автомат». Следует отметить, что данное фокусировочное устройство работает до относительного отверстия 1 : 4. Точность фокусировки по микропирамидам в фотоаппаратах — одного порядка.

Точность фокусировки по матовой поверхности фокусировочного экрана в фотоаппарате «Пентакс-МХ» выше, чем в фотоаппарате «Зенит-автомат», что объясняется лучшим качеством матовой поверхности линзы Френеля и более высоким светопропусканием видоискателя в целом.

ОТДЕЛ НАУКИ И ТЕХНИКИ

РАЗРЕШАЮЩАЯ СПОСОБНОСТЬ ВИДОИСКАТЕЛЕЙ ИСПЫТУЕМЫХ КАМЕР

Фотоаппарат		Объектив SMC «Пентакс» 1,4/50	Объектив «Гелиос-44К-4» 2/58
		Разрешающая способность, мм⁻¹	
«Пентакс-МХ» № 4246294	В центре поля зрения	52	42
	Матовая поверхность	48	39
«Зенит-автомат» № 8604516	В центре поля зрения (клинья Додена)	46	42
	Матовая поверхность	26	22

ПОГРЕШНОСТИ ВВОДА СВЕТОЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ ФОТОПЛЕНКИ

Вводимая S (ГОСТ/ISO)	Ev	Δ log S, ступени: «Пентакс-МХ» № 4246294	«Зенит-автомат» № 8604516	«Зенит-автомат» № 8600523
400	7	−0,25	+0,75	−0,24
200	8	−0,26	+0,70	−0,16
100	9	−0,27	+0,55	−0,26
50	10	−0,32	+0,46	−0,31
25	11	−0,36	+0,54	−0,21

ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ РАЗРЕШАЮЩАЯ СПОСОБНОСТЬ ШТАТНЫХ ОБЪЕКТИВОВ ИСПЫТУЕМЫХ КАМЕР

Испытуемый образец	Относительное отверстие	ФРС, мм⁻¹: y_1=0 мм (центр)	ФРС, мм⁻¹: y_1=19 мм (край)*
«Зенит-автомат» № 8604516. Объектив № 857893	1:2	54	23,9/31
«Зенит-автомат» № 8600523. Объектив № 856845	1:2	52	25/30
«Пентакс-МХ». Объектив № 603614	1:1,4	54	34/32

* y_1=19 мм—значения указаны: правый нижний угол/верхний левый угол (по диагонали).

Тонирование в синий цвет

Большую популярность при демонстрации иллюстративного материала приобрели цветные слайды, изготовленные из экспонированных и проявленных черно-белых фотопленок («СФ», 1987, № 10). При этом нередко предпочтение отдается синим слайдам, у которых белые линии рисунка изображены на синем фоне или же синие линии рисунка — на белом фоне. В зависимости от состава получающегося синего изображения способы изготовления синих слайдов разделяют на две группы: в одной в процессе вирирования возникает синий неорганический краситель (берлинская лазурь), в другой — органическое соединение, продукт взаимодействия цветных проявляющих веществ (ЦПВ) с краскообразующей компонентой. Однако этим способам присущи серьезные недостатки: первому — склонность к выцветанию на ярком солнечном свете, неустойчивость к действию щелочных растворов и неравномерность проработки синего тона по всей площади обрабатываемой пленки; второму — плохая сохраняемость проявляющего раствора, сильное вуалирование обрабатываемых фотослоев и вероятность образования синих пятен. Поэтому был разработан новый способ изготовления синих слайдов на фотопленках типа МЗ-3, «Микрат-300», ФТ-41 и других. Он позволяет не только устранить перечисленные недостатки, сохранив традиционную схему тонирования в синий цвет, но и полностью удалить серебро из тонируемых негативных и позитивных фотопленок. Этот способ состоит из следующих стадий обработки:

Отбеливание . 15 мин, 25°С
Промывка . 5 мин, 18-20°С
Фиксирование . 5 мин, 25°С
Промывка . 5 мин, 18—20°С
Тонирование . 6-8 мин, 25°С
Промывка . 1 мин, 18—20°С
Осветление . 1 мин, 25°С
Окончательная промывка 15 мин, 18-20°С

Для промывки используют проточную воду. Обработку проводят в растворах следующего состава:

Отбеливающий раствор
Цитрат натрия трехзамещенный . . 88 г
Хлорид никеля, гексагидрат . . . . 16 г
Феррицианид калия . 15 г
Вода . . . . до 1 л

Фиксирующий раствор
Тиосульфат натрия кристал. . . . . . 250 г
Вода . . . . . . до 1 л

Тонирующий раствор
Дитиооксамид (рубеановодородная кислота, или рубеановый водород) . 0,8 г
Гидроксид калия . . 8 г
Вода . . . . . . до 1 л

Осветляющий раствор
Пиросульфат калия . 50 г
Вода . . . . до 1 л

Получающееся таким образом изображение состоит из неорганического красителя — рубеанового никеля, имеющего темно-синий цвет и максимум поглощения в видимой зоне спектра при 640 нм. С увеличением времени тонирования значения коэффициента контрастности и максимальной оптической плотности изображения монотонно нарастают, а значения чувствительности, наоборот, проходят через максимум, вуаль уменьшается. При обработке серебряного изображения значения оптических плотностей образовавшегося синего изображения, начиная с некоторого значения экспозиции, с повышением последней практически перестают меняться, причем протяженность такого «участка насыщения» с ростом времени тонирования также возрастает. Благодаря этой особенности можно получать практически любую плотность синего изображения, которую определяют опытным путем, варьируя время тонирования как на недоэкспонированных, так и переэкспонированных кадрах. Это синее изображение отличается большой прозрачностью, а на обрабатываемом фотоматериале никогда не возникает пятен или еще какой-либо остаточной прокраски. Обрабатывающие растворы — отбеливатель и тонер — сохраняют свою работоспособность в течение двух-трех суток и более, а фиксирующая и осветляющая ванны способны сохраняться без изменений неопределенно долгое время. Колебание указанных в рецептах обрабатывающих растворов концентраций реактивов в пределах ±10% не ухудшает характеристик синего изображения.

Для ускоренного получения синего изображения по этому методу из стандартного процесса обработки черно-белого фотоматериала исключают стадию фиксирования. После проявления (например, в «Агфа-12») и промежуточной промывки (5 мин при 18—20°С) пленку погружают в отбеливающий раствор. Последовательность остальных стадий обработки для получения синего изображения и составы растворов остаются без изменений.

В. КАЛЕНТЬЕВ,
О. МИХАЙЛОВ,
В. ПОЛОВНЯК

Редакция получила ответ

Фотолюбитель С. Царев из Москвы просит сообщить, какой новый автономный автоматический ИФО появится в ближайшее время. Ответить на этот вопрос мы попросили представителей промышленности.

Выпуск автономной автоматической фотовспышки **«Электроника ФЭ-30А»** начнется в 1989 году. Основные ее характеристики: ведущее число — 18÷22; углы излучения (гор./верт.) — 50/40°; источник питания — 4 элемента типа А316 или 4 аккумулятора НКГЦ-0,45; возможно питание от сети через блок питания **«Электроника БПФ-30»**, который поступит в продажу одновременно с фотовспышкой; время готовности — 10÷12 с; количество вспышек от одного комплекта элементов питания — 120; автоматика — энергосберегающая; два автоматических режима; неавтоматический режим; контроль состояния источника питания и срабатывания автоматики; поворотный отражатель; выносной светоприемник; габариты 76×116×76 мм; масса — 350 г; предполагаемая цена — 55—60 руб.

ИНФОРМИРУЕМ, СОВЕТУЕМ, ПРЕДЛАГАЕМ...

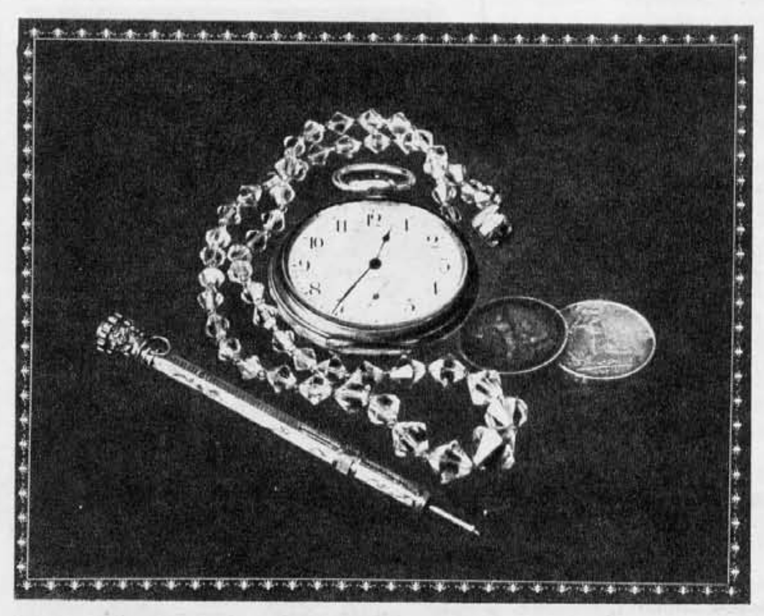


ФОТО **В. СОКОЛОВА**

Фотоорнаменты

Слово «орнамент» происходит от латинского ornamentum — украшение. Орнаментом называют узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов для украшения каких-либо предметов или архитектурных сооружений. Фотоорнаменты — одно из направлений прикладной фотографии. Фотография в состоянии создавать более сложные орнаменты, чем, например, традиционные виды графики. Это объясняется сравнительной легкостью получения фотографических изображений отдельных элементов, составляющих орнамент. Причем если для традиционных видов графики, использующих при изготовлении орнаментов различные трафареты, существуют значительные ограничения формы элементов, то фотография в состоянии воспроизводить элементы очень сложной формы, в том числе полутоновые и многоцветные. Очень широко орнамент может использоваться в различного рода рекламных фотографиях и фотоплакатах, при оформлении книг и альбомов, при изготовлении экслибрисов и т. д.

Наиболее широкое распространение в декоративно-прикладном искусстве получили три разновидности орнамента: линейная, круговая и фоновая. Они могут использоваться и в фотографии. Линейный орнамент представляет собой последовательное чередование элементов по прямой или кривой линии. Круговой — чередование элементов украшения по окружности. Фоновой — сплошную орнаментальную плоскость. С помощью этих трех основных разновидностей орнамента можно создавать огромное число комбинаций более сложных орнаментов.

Проще всего сделать фотографический орнамент, основываясь на графических изображениях элементов, лишенных полутонов. При экспонировании необходимо использовать реле времени, позволяющее дозировать точные и одинаковые выдержки. Для предотвращения вуалирования фотобумаги, которое возможно при длительном воздействии на светочувствительный слой лабораторного неактиничного освещения, необходимо предотвратить попадание света лабораторного фонаря на светочувствительный слой фотобумаги. В качестве защитной маски можно использовать черную бумагу с прорезью для впечатывания элементов орнамента. Передвигая фотобумагу на равные расстояния вдоль необходимой линии, последовательно одно за другим экспонируют изображения элементов. После химико - фотографической обработки получают линейный орнамент.

На фото 1 показаны примеры линейных орнаментов, полученных фотографическим способом. Комбинируя такие линейки в сплошную орнаментальную плоскость, можно получить фоновой орнамент.

Необходимое продвижение фотобумаги по прямой линии на равные промежутки можно осуществить с помощью простейшего приспособления — двух линеек, одна из которых перемещается относительно другой — неподвижной. На неподвижной имеется миллиметровая шкала, на подвижной линейке (к ней прикрепляется фотобумага) — индекс-указатель. Локальная подсветка шкалы облегчает контроль перемещения подвижной линейки. Неактиничный свет лампочки от карманного фонаря не должен попадать на фотобумагу. Конструкции приспособлений могут быть самыми разнообразными. Один из вариантов — перемещение центральной плоскости аналогично конструкции логарифмической линейки.

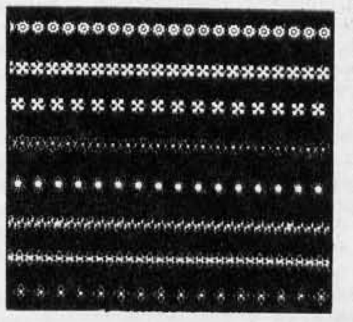


ФОТО 1



ФОТО 2

Для изготовления кругового орнамента фотографическим способом фотобумагу после каждого экспонирования поворачивают на определенный угол вокруг оси. На фото 2 приведены примеры круговых орнаментов, полученных путем изменения угла поворота и положения элементов по отношению к центру. Для получения круговых орнаментов изготавливают специальное приспособление — диск из толстой фанеры, вращающийся вокруг оси в плоскости, параллельной плоскости экрана фотоувеличителя. Диск имеет разметку, позволяющую поворачивать его вокруг оси на необходимые углы.

У фотографа-художника при изготовлении орнаментов фотографическим способом имеются неограниченные возможности. Например, возможно использование самых разнообразных полутоновых и многоцветных элементов сложной формы, комбинирование разнообразных элементов и разновидностей орнамента при помощи фотомонтажа.

В своей фотографической практике мне очень часто приходится использовать фотографический орнамент при изготовлении экслибрисов или книжных знаков («СФ», 1984, № 10). Для изготовления орнаментов можно широко использовать такие чисто фотографические способы, как изогелия, соляризация, псевдобарельеф.

В. ПЕРЕСАДИН,
кандидат технических наук

Мини-советы

● Обработка цветных обращаемых пленок в новом наборе реактивов «Реахром» при точном соблюдении требований инструкции дает возможность получить хорошие результаты. Получение изображения низкого качества связано с ошибками, допускаемыми фотолюбителями при съемке и обработке. Чтобы избежать их, назовем наиболее типичные.

Ошибки при съемке (обработка по инструкции).

● Изображение на слайде малоконтрастное, имеет низкие максимальные плотности и нечетко выделенные блеклые цвета — пленка сильно переэкспонирована.
● Изображение темное, затянутое, минимальные и максимальные плотности велики — пленка сильно недоэкспонирована.
● Изображение с преобладающим желтым оттенком — пленку, предназначенную для съемок при дневном освещении, экспонировали при лампах накаливания.
● Изображение с преобладающим синим оттенком — пленку, предназначенную для съемок при лампах накаливания, экспонировали днем.
● Пленка после обработки желто-оранжевая с еле заметными следами изображения или совершенно прозрачная с полностью отсутствующим изображением — результат частичной или полной засветки до или после экспонирова-

ИНФОРМИРУЕМ, СОВЕТУЕМ, ПРЕДЛАГАЕМ...

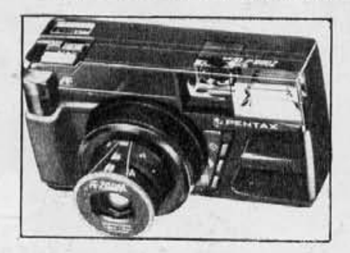
ния (открылась крышка кассеты или фотоаппарата с заряженной пленкой).

Ошибки при обработке (экспозиция оптимальная).

● Изображение на слайде тонкое, светлое, максимальные плотности и контраст небольшие, чувствительность повышена — пленка сильно перепроявлена в черно-белом проявителе.
● Изображение темное, затянутое, отсутствует яркость цветов, значения минимальных и максимальных плотностей завышены, чувствительность меньше номинальной — пленка сильно недопроявлена в черно-белом проявителе.
● Изображение повышенного контраста при некотором уменьшении плотности (чувствительность выше номинала) — сверхинтенсивное перемешивание черно-белого проявителя.
● Изображение менее контрастное, плотности выше нормы, возникновение перфорационных поперечных полос — недостаточно интенсивное перемешивание или его отсутствие в черно-белом проявителе.
● Изображение с преобладающим синим оттенком — уменьшение или полное отсутствие в первом проявителе KJ (содержится в ампуле).
● Изображение с желтизной — увеличение сверх нормы дозы KJ в первом проявителе.
● Совершенно прозрачная пленка без следов изображения — вместо стоп-ванны использовался фиксаж.
● Слишком темное изображение — отсутствие стадии второго экспонирования — засветки.
● Изображение темное, увеличены плотности и контраст, чувствительность несколько уменьшена — пленка перепроявлена в цветном проявителе.
● Изображение несколько светлее нормального, уменьшены плотности и контраст, незначительно повышена чувствительность — время цветного проявления меньше рекомендуемого.
● Изображение повышенного контраста с большими плотностями — сверхинтенсивное перемешивание цветного проявителя.
● Изображение с низким контрастом и плотностями — недостаточно интенсивное перемешивание цветного проявителя.
● Изображение имеет разноцветные пятна — первый проявитель загрязнен вторым.
● Изображение тонкое, голубоватое, без явно различимых цветов — второй проявитель загрязнен первым.
● Изображение с прозрачно-синими плотностями — цветной проявитель загрязнен другими растворами.
● Серовато-грязное изображение — оба проявителя истощены для нормального времени проявления.
● Изображение с пурпурной вуалью отбеливания — недостаточно длительная или интенсивная промывка после цветного проявления.
● Изображение с коричневым налетом на фотослое — недостаточная обработка в отбеливающем и фиксирующем растворах.
● Изображение мутно-молочного оттенка — пленку не полностью отфиксировали либо использовался истощенный фиксаж.
● Вместо позитивного изображения получилось негативное — черно-белый проявитель заменили цветным.
● Изображение на долго хранившихся слайдах темное, покрытое пятнами — на его сохраняемости сказалась промывка в непроточной воде.
● На изображении белый порошкообразный налет — результат недостаточного фиксирования и короткой или неинтенсивной окончательной промывки.
● Повышение или понижение температуры проявляющих растворов практически равносильно перепроявлению или недопроявлению.
● Если на темном, почти черном фоне по краю пленки надписи получились ярко-желтыми или оранжевыми,— пленка обработана правильно.
Окончательная цветопередача зависит от исходного баланса цветных обращаемых пленок, меняющегося от партии к партии. Поэтому балансовые цветоискажения, возникающие на одной партии, могут не повториться на другой.

Набор «Реахром» отличается от «Диахрома» повышенной стабильностью растворов и большей производительностью: вместо пяти пленок в нем можно обработать семь. Скорость вращения спирали в фотобачке при обработке в этом наборе — 1 оборот в 30 с. Чувствительность, максимальные плотности и контраст пленок «Орвохром», ЦО-22Д и ЦО-65, обработанных в наборе «Реахром», несколько выше, чем в отечественном наборе для обработки ЦО-пленок.

Новинки зарубежной техники



«Пентакс Зум-70». Японская фирма «Асахи Оптикал» выпустила на рынок компактную и легкую 35-мм камеру «Зум-70» с автоматической наводкой на резкость и встроенным объективом, фокусное расстояние которого плавно изменяется в пределах от 35 до 70 мм (относительное отверстие изменяется соответственно от 1 : 3,5 до 1 : 6,7). Однопрограммная экспозиционная автоматика отрабатывает выдержки в диапазоне от 1/40 до 1/250 с; при необходимости включается встроенный ИФО. Моторный привод обеспечивает взвод затвора и протяжку пленки со скоростью 3 кадра в секунду, а также автоматическую обратную перемотку по окончании пленки в кассету. Питание камеры осуществляется от литиевого элемента напряжением 2,8 В. Камера «Зум-70» рассчитана на использование кассет с DX-кодированием; при установке нештатных кассет автоматически устанавливается чувствительность пленки 100 ГОСТ/ISO. Введение ручных поправок в работу камеры невозможно.

Основным новшеством является оригинальный объектив, имеющий ∅ передней линзы всего 19,5 мм. Конструкция объектива заслуживает более подробного рассмотрения. Объектив состоит из двух подвижных частей, между которыми размещен электромеханический затвор, играющий одновременно и роль диафрагмы. Фокусное расстояние передней части объектива составляет всего 25 мм; благодаря этому подвижка при наводке от 1 м до ∞ не превышает 0,6 мм. Это позволило использовать чрезвычайно компактный шаговый электродвигатель, встроенный в оправу объектива. Наводка на резкость ступенчатая: диапазон «макро» (от 0,6 до 1 м) разбит на 17 ступеней; нормальный диапазон (от 1 м до ∞) — на 18 ступеней. Переключение диапазонов объектива осуществляется вручную, но если диапазон выбран неправильно, система автоматической наводки на резкость блокирует кнопку спуска, а в видоискателе начинает мигать зеленый светодиод.

Столь сложная конструкция объектива — необходимость перемещения двух его частей друг относительно друга и относительно плоскости пленки при наводке на резкость и изменении фокусного расстояния при буквально микронной точности позиционирования — заставила конструкторов спрятать в пластмассовый корпус жесткий литой тубус из легкого сплава, в котором располагаются элементы объектива и затвор. Многолинзовый объектив, по данным фирмы, имеет линейную дисторсию +1,7% на 35 мм и — 0,7% на 70 мм. Это вполне сравнимо с соответствующими значениями для высококачественных объективов с постоянным фокусным расстоянием.

В камере применена инфракрасная активная система наводки на резкость, действующая по методу триангуляции (базовое расстояние около 35 мм). Наводка на резкость происходит при поджатии спусковой кнопки.

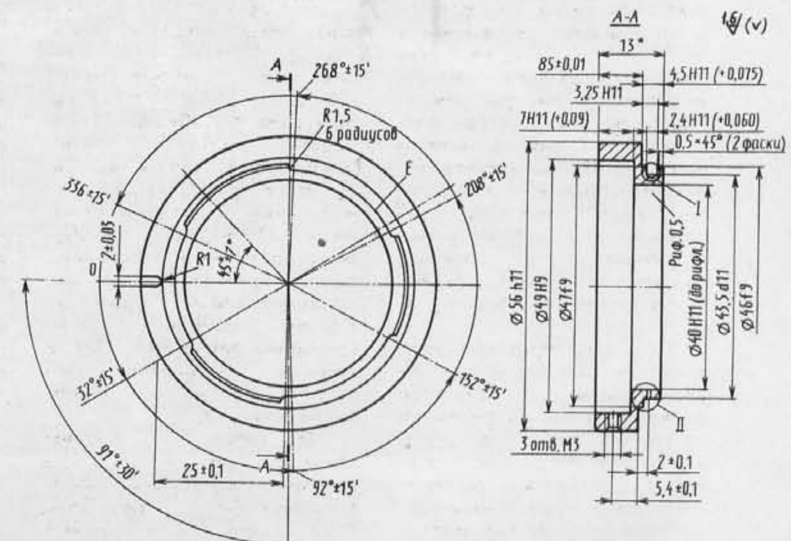
Несколько непривычно в камере то, что перемещение пленки осуществляется справа налево. Однако это компенсируется устройством автоматической зарядки конца пленки.

Удобный прилив на корпусе помогает легко удерживать камеру одной правой рукой. Восторг перед новинкой охлаждает лишь ее цена — по каталогу она стоит 350 долларов, на уровне хороших однообъективных «зеркалок».

А. ДОБРОСЛАВСКИЙ

Адаптер «КП-А/Н»

По просьбе читателей повторяем в увеличенном масштабе чертеж адаптера, предназначенного для присоединения к фотокамерам с байонетом «Н» сменных объективов серии А с резьбой М42×1 («СФ», 1988, № 2).



Владимир Вяткин **Уроки «Уорлдпрессфото-88»**

ЗАМЕТКИ ЧЛЕНА ЖЮРИ



ЭНТОНИ СУАУ (США)
КИРО: ОТЧАЯНИЕ.
МАТЬ ЮЖНОКОРЕЙСКОГО СТУДЕНТА, АРЕСТОВАННОГО ПОЛИЦИЕЙ НА ИЗБИРАТЕЛЬНОМ УЧАСТКЕ КИРО
ПРЕСС-ФОТОГРАФИЯ ГОДА

По историческим масштабам — даже если иметь в виду только историю самой фотографии — «биография» этого конкурса не так уж и длинна: в этом году международное жюри «Уорлдпрессфото» собралось в тридцать первый раз. Начало же этому крупнейшему соревнованию фотографов было положено в 1956 году, когда три голландских фотомастера впервые организовали открытый международный конкурс с целью привлечения внимания к журналистской фотографии как важному средству распространения информации, с одной стороны, и способу укрепления взаимопонимания между народами — с другой.

Последний конкурс «Уорлдпрессфото» был рекордным как по числу участников, так и количеству работ: 1234 фотографа из 64 стран прислали 9202 снимка и цветных диапозитива. Надо отметить, что в этом году среди стран-участниц появились не участвовавшие ранее в конкурсах Китайская Народная Республика и Албания. Можно предположить, что в будущем году география конкурса будет еще более широкой. Разумеется, для жюри, состоявшего из девяти человек, было просто физически невозможно просмотреть такое количество работ, и здесь нам на помощь пришел оргкомитет конкурса, состоящий из голландских специалистов: половина из представленных работ была отсеяна ими как явно не соответствующая уровню конкурса, а уже другая половина легла на стол жюри.

По своему содержанию все фотографии, представленные на конкурс, делятся на девять категорий, в каждой из которых могли быть представлены как одиночные снимки, так и серии фотографий (репортажи, эссе или то, что у нас принято называть очерками). Категории, стало быть, такие: СОБЫТИЯ (но события не организованные, то есть стихийные бедствия, непредсказуемые ситуации и т. п.); НОВОСТИ (но новости запланированные, то есть разного рода праздники, фестивали, встречи на высшем уровне и т. п.); ЛЮДИ В НОВОСТЯХ (жесткое условие: должны быть показаны люди, широко известные во всем мире; ошибка наших участников конкурса заключалась в том, что на их снимках были изображены люди вообще, и в этом случае снимок отвергался вне зависимости от его качества); СПОРТ, СЧАСТЛИВЫЕ СОБЫТИЯ, ИСКУССТВО, НАУКА И ТЕХНИКА, ПРИРОДА, ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ. Принимались на конкурс черно-белые и цветные отпечатки и слайды. Обычно

репортер, работающий в газете, присылает черно-белые отпечатки, его коллега из журнала или издательства — цветные слайды. Цветные отпечатки были очень редки, но уж если попадались, то высочайшего по уровню исполнения класса. Обстоятельство существеннейшее: слайды принимались на конкурс только узкие в рамках — на сегодняшний день это всеобщее требование, отражающее, кстати, мировой технический уровень. Для сравнения: у американцев примерно 80 процентов от общего количества работ были слайды, у нас — процентов 15—20.

На мой взгляд, со слайдами работать (я имею в виду оценку) не в пример удобнее, и возможность их объективной оценки гораздо более велика. Дело в том, что фотографии обычно лежат все вместе (на полу, на столе ли), и каким бы профессионально наметанным ни был глаз члена жюри, выключить боковое зрение совсем практически невозможно. Слайд же проецируется на достаточно большой (примерно два на три метра) экран, и его можно спокойно рассматривать.

Советские фотографы начали активно участвовать в конкурсе «Уорлдпрессфото» с конца 60-х — начала 70-х годов, и если поначалу количество наших участников колебалось примерно между 20 и 30, то в последнем конкурсе участвовал 121 человек (опять же для сравнения: американцев — 386). Организаторы конкурса не обходили вниманием советских представителей и формируя международное жюри: в разные годы в его состав входили такие авторитетные наши специалисты, как О. Суслова, Ю. Королев, В. Ахломов, Ю. Головятенко, Д. Бальтерманц. В последние два года высокой чести представлять нашу страну в жюри удостоился и автор этих строк.

Если попытаться в нескольких словах сформулировать основную специфическую особенность «Уорлдпрессфото» (при всем том, разумеется, что это наиболее престижный, невероятно представительный и пр. и пр. конкурс), то я бы сказал так: это конкурс непредсказуемый, то есть такой, где результаты предыдущего года никаким решительно образом не должны приниматься в расчет потенциальными конкурсантами года будущего. Второе, не менее важное обстоятельство: единственность снимка, претендующего на приз. В этом году, например, явной неожиданностью для всех (в том числе, как мне

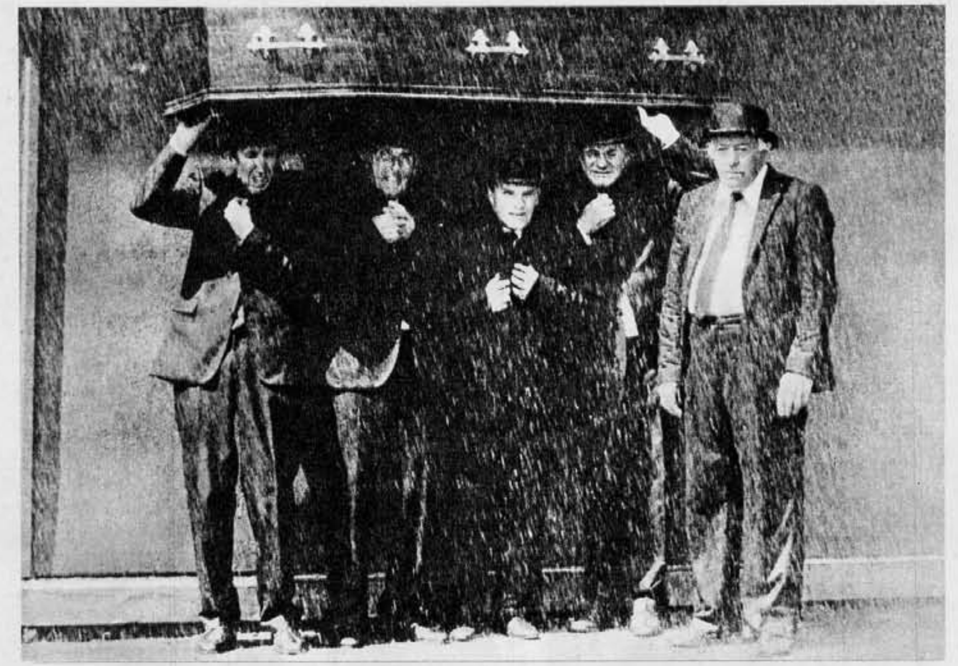
ДЖИМ БРАНДЕНБУРГ (США)
ВОЛК ПРЫГАЕТ ЧЕРЕЗ ЛЬДИНЫ
1-я ПРЕМИЯ (ПРИРОДА)

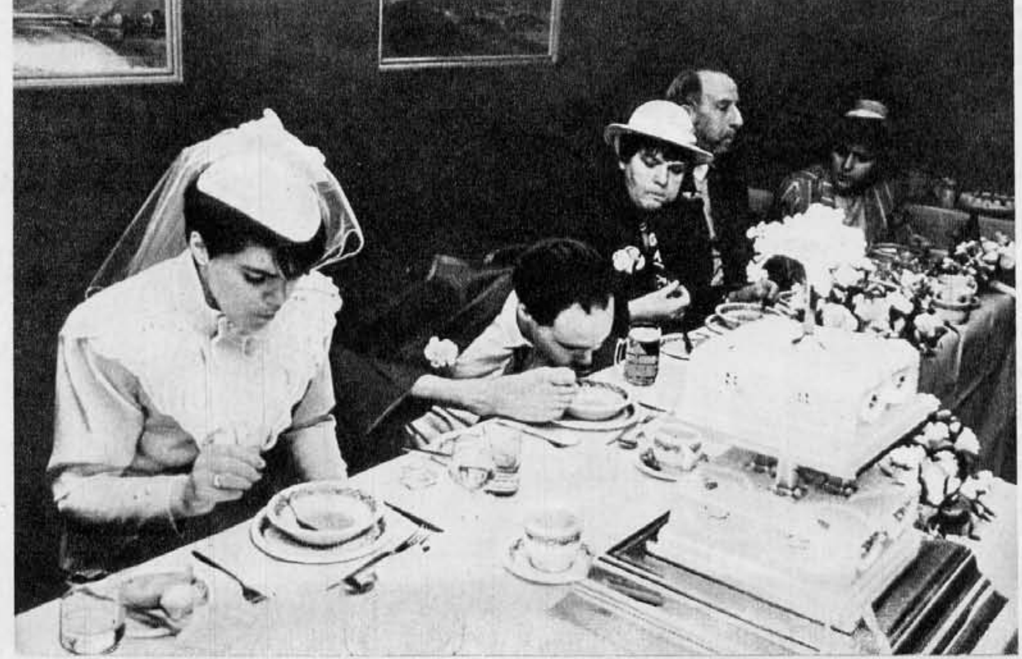


ИГОРЬ УТКИН (СССР)
ЛЯГУШАЧИЙ ПИРУЭТ
1-я ПРЕМИЯ (СПОРТ)









кажется, в известной мере и для самого лауреата) стал успех Игоря Уткина, получившего высшую награду — «Золотой глаз» — в категории СПОРТ и за этот же снимок — золотую медаль, а также специальный денежный приз детского жюри (впервые, кстати сказать, присужденный советскому автору). Вот ведь какая сложилась парадоксальная ситуация: зарубежные репортеры, в частности американцы, вытеснили друг друга... высочайшим классом съемки спорта! Было, например, прислано множество снимков финиша стометровки — и все отличные, да что там отличные — превосходные! Из них отобрали четырнадцать. Потом — уже с огромным трудом — восемь. Но выбрать из восьми один оказалось делом просто-таки невозможным! И тогда было принято поистине соломоново решение: все эти снимки были отложены в сторону, а предпочтение отдали работе Уткина, поскольку она оказалась тематически и образно наиболее оригинальной.
Вообще в этом году на «Уорлдпрессфото» произошла своего рода сенсация: «снимком года» стал не лучший снимок в какой-то из категорий (обычно бывало именно так), а снимок, получивший в своей категории второе место. Почему? Причина та же: когда перед членами жюри выложили все «Золотые глаза», то есть лучшие снимки в каждой из категорий, оказалось, что все они есть не что иное, как чистая фиксация факта или события, а вот образа, обобщения, символа или, если говорить более общо, образности как подхода к освоению жизненного материала — этого как раз и не было. Тогда-то и всплыл кадр американца Энтони Суау из агентства «Блэк стар», изображающий мать студента, арестованного на избирательном участке Киро (снимок так и называется «Киро: отчаяние»). Женщина, в отчаянии припавшая к щиту, который держит в руках полицейский,— это

Т. Д. К. КАРЛОС ХУМБЕРТО (США)
ЭСКАДРОНЫ СМЕРТИ В РИО (БРАЗИЛИЯ)
1-я ПРЕМИЯ (НОВОСТИ)

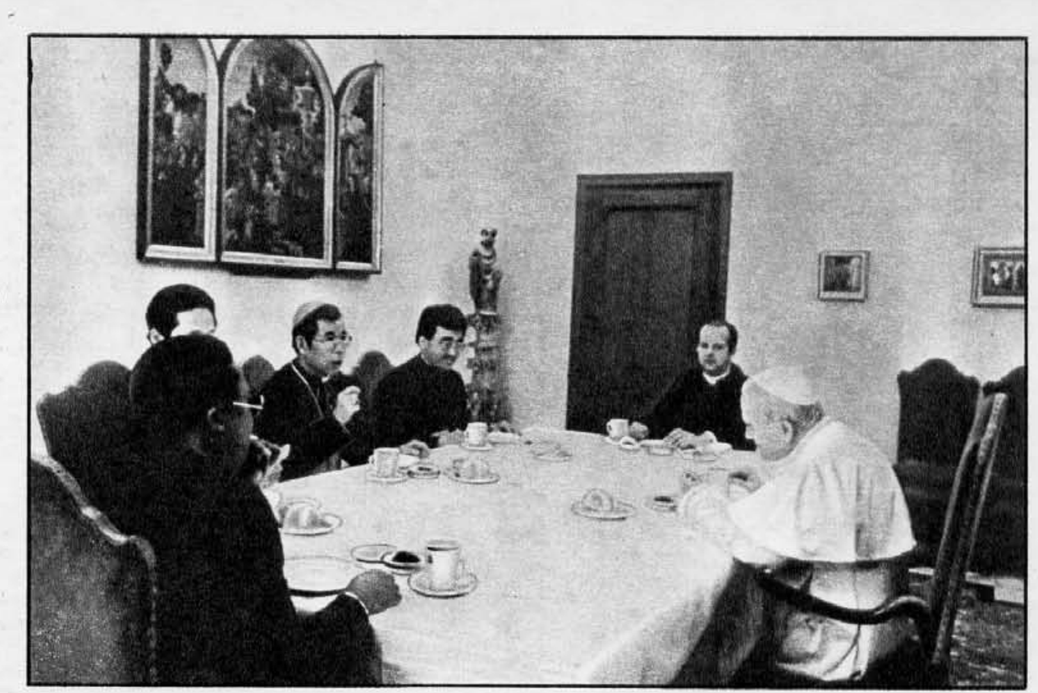
ДЭВИД ГРЕЙВЗ
(ВЕЛИКОБРИТАНИЯ)
ТУПИК
1-я ПРЕМИЯ
(СЧАСТЛИВЫЕ СОБЫТИЯ)

КРИС СТИЛ-ПЕРКИНС (ФРАНЦИЯ)
УЧИТСЯ ЖИТЬ С БОЛЕЗНЬЮ ТАЛОМИДА СПУСТЯ 20 ЛЕТ
ПРЕМИЯ ОСКАРА БАРНАКА

ДЖАННИ ДЖАНСАНТИ (ИТАЛИЯ)
ПАПА ИОАНН ПАВЕЛ II
В ДОМАШНЕМ КРУГУ
1-я ПРЕМИЯ (ЛЮДИ В НОВОСТЯХ)

ТОМАС ЭРНСТИНГ (ФРГ)
ТРИ КРЕСТЬЯНКИ
1-я ПРЕМИЯ
(ПОВСЕДНЕВНАЯ ЖИЗНЬ)

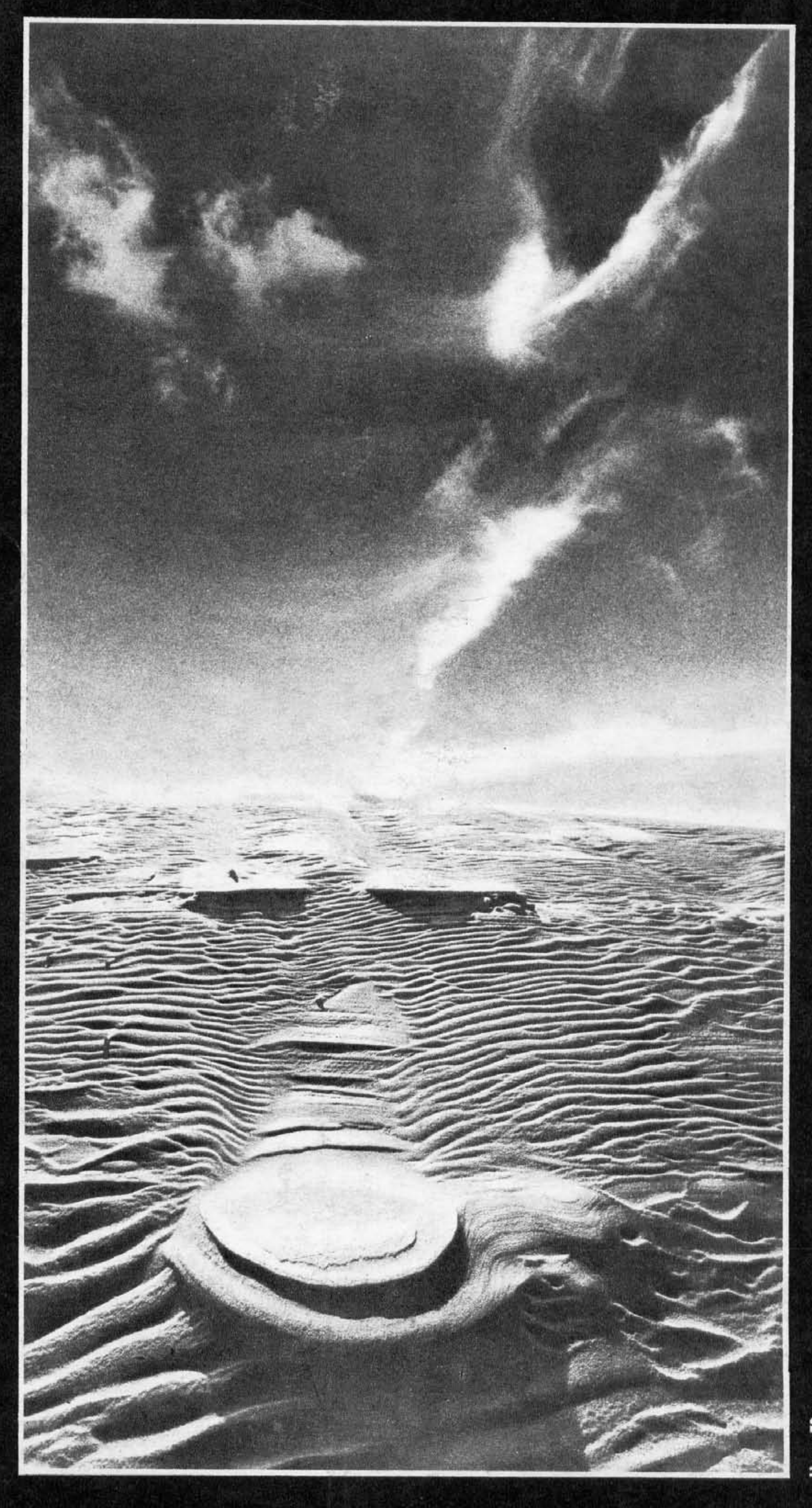
ЮРИЙ АБРАМОЧКИН (СССР)
ОБЕДЕННЫЙ ПЕРЕРЫВ МАТИАСА
РУСТА ВО ВРЕМЯ СУДА
1-я ПРЕМИЯ (ЛЮДИ В НОВОСТЯХ)







производит очень сильное впечатление прежде всего своею образностью. В серии, снятой американским фотографом, это был как бы кадр-гвоздь, который «держал» всю серию.
Из практики участия в конкурсах «Уорлдпрессфото» можно и нужно прежде всего сделать вывод, который, собственно говоря, подтверждает и наша внутренняя практика: мы пока не можем составить конкуренцию западным коллегам в оперативных жанрах, и если получаем призы, то в тех категориях, где о событийности речь не идет. Проблема эта для нас не нова, мы много говорим и пишем о ней, но реальных результатов пока что-то не видно. Наша неповоротливость в решении задач внешнеполитической пропаганды становится, кажется, уже притчей во языцех: если мы и прибываем в «горячую точку», то обычно тогда, когда огонь уже погас, и нам остается, пожалуй, лишь покопаться в теплой золе...
Значит ли это, однако, что в работе советских репортеров нет того положительного, что нужно сохранять и развивать? Вовсе нет. Сами члены жюри неоднократно подчеркивали, что работы советских фотографов выгодно отличаются особой душевностью, человечностью, их подход к освоению жизненного материала средствами фотографии в самой основе своей гуманистичен, и это драгоценнейшее свойство нужно всячески поощрять и развивать. Вообще говоря, мне, как одному из двух представителей социалистических стран в жюри «Уорлдпрессфото» (вторым был венгерский фотограф Томаш Ревиш), было невероятно интересно общаться с коллегами из западных стран. Скажу сразу: они понимают смысл происходящей у нас перестройки, равно как и трудности, с которыми нам приходится сталкиваться. Тактичность и доброжелательность — вот что ощущал я как представитель Советского Союза со стороны коллег, работавших в жюри конкурса.



Цена 70 коп.
Индекс 70869